ACADEMIA



BOLETÍN
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

PRIMER Y SEGUNDO SEMESTRES DE 2011
NÚMEROS 112-113

Academia

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
PRIMER Y SEGUNDO SEMESTRES DE 2011 - NÚMEROS 112-113



Edita:
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Alcalá, 13. 28014 Madrid
Teléfono: 91 524 08 64. Fax: 91 524 10 34
www. realacademiabellasartessanfernando.com

Coordina: Departamento de Archivo-Biblioteca y Publicaciones
Teléfono: 91 524 08 84. Fax 91 531 47 41
Correo electrónico: publicaciones@rabasf.org

Diseño y Maquetación: Imprenta Taravilla, S.L.
Fotocomposición e impresión: Imprenta Taravilla, S.L.

ISSN: 0567-560X
Depósito Legal: M-6264-1958

ÍNDICE

LA COMISION DE ARQUITECTURA Y LOS EXPEDIENTES DE UTRAMAR Y DE OTROS TERRITORIOS EN LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO (II)

Silvia Arbaiza Blanco-Soler

Resumen: El artículo analiza los expedientes de Ultramar procedentes de Filipinas, así como un número reducido de ellos relativos a Guinea Ecuatorial, Marruecos, Gibraltar y la sede del Ministerio de Ultramar en Madrid, que fueron censurados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre 1786 y 1898 a través de la Comisión de Arquitectura.
Palabras clave: Comisión de Arquitectura, territorios de ultramar, academias de bellas artes, oposiciones, denuncias, obras de nueva planta, restauración, concursos, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), Filipinas, Guinea Ecuatorial, Marruecos, Gibraltar.

COMMISSION FOR ARCHITECTURE AND THE RECORDS OF OVERSEAS

Abstract: The article analyzes the records from the Philippine Overseas and a small number of them on Equatorial Guinea, Morocco, Gibraltar and Overseas Ministry headquarters in Madrid, which were censored by the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando between 1786 and 1898 through the Committee of Architecture.
Key Words: Architecture Commission, overseas territories, academies of fine arts, competitions, reports, new works, restorations, competitions, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), Philippine, Equatorial Guinea, Morocco, Gibraltar.

Este artículo complementa al publicado en el número anterior de *Academia* porque analiza los expedientes de ultramar procedentes de Filipinas y Guinea Ecuatorial que fueron remitidos a la Academia de San Fernando y censurados por la Comisión de Arquitectura entre 1786 y 1898.

Desde que en 1786 se crease la Comisión de Arquitectura fueron numerosos y variados los expedientes estudiados por sus miembros, desde los relativos al ornato y el buen gusto, la práctica profesional y la ejecución de obras de manos de profesionales sin el título oficial, hasta alineaciones y tira de cuerdas, licencias de obras, denuncias, demoliciones, la rehabilitación y restauración de edificios o la convocatoria de concursos y plazas a cubrir.

Los expedientes procedentes de los territorios de ultramar así como de otros que pertenecieron en el pasado a la Corona española responden a diferentes continentes, siendo los más numerosos los americanos y dentro de ellos los de Puerto Rico y Cuba, ya analizados en el número anterior, seguidos de los de Filipinas y Guinea Ecuatorial.

FILIPINAS

Filipinas es la única nación hispánica de Asia, cuyas islas tomaron este nombre del rey Felipe II de España. La colonización española no se aseguró hasta 1565, fundándose la capital, Manila, en 1571 por Miguel López de Legazpi. En un primer momento fue controlada por el virreinato de Nueva España pero posteriormente por la propia metrópoli. La presencia española perduró durante cuatro siglos hasta que el Tratado de París de 10 de diciembre de 1898 puso fin a la guerra hispano-estadounidense y con ella la presencia española en el Archipiélago[1].

Como en el resto de los territorios de la Corona española, se intentó en Filipinas la instalación de escuelas de dibujo y pintura en donde poder formar a los alumnos en las bellas artes; de hecho, la Junta de Comercio de Manila solicitó de la Academia el 10 de julio de 1849 un ejemplar del reglamento de estudios y algunos dibujos para su establecimiento.

En respuesta a esta solicitud la junta general celebrada el 4 de noviembre de ese mismo año contestó que enviaría una copia de los estatutos aunque en lugar de los dibujos a lápiz que en algunas ocasiones se habían dado a varias escuelas, a saber los que se corregían por los directores y de los que en ese momento no existían ejemplares por haberlos entregado a varias academias de la Península, sería mas conveniente la adquisición de la *Colección* de Guilien litografiada para plantear la enseñanza de un modo fijo, por ser el mejor medio didáctico y estar ejecutada con gran minuciosidad a partir de los originales del pintor[2]. No obstante, a finales de año la misma Junta de Comercio solicitó además el envío de varios modelos en yeso y el presupuesto de las cantidades a que ascendería la compra, empaque y remisión de varios vaciados para el mismo instituto. Entre los modelos figuraba la estatua o grupo del Laocoonte, el Apolo del Belvedere, varios extremos de pies y manos, el Apolo de Medicis, la Venus sobre el delfín, el Fauno de Fidias, el Mercurio de Portici y el Niño de la Espina.

La Escuela de Bellas Artes (UPCFA o CFA) es actualmente la institución más antigua de las bellas artes en el país, con una historia que se remonta a principios del siglo XIX en la Academia de Dibujo fundada en 1823. La primera escuela de bellas artes fue construida en 1867 bajo la dirección de Félix Rojas, primer filipino que obtuvo el título de arquitecto, y dependiente de la Universidad de Filipinas se convirtió en 1891 en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado.

Fueron igualmente convocadas en Filipinas plazas de arquitecto a fin de cubrir las necesidades arquitectónicas de cada una de las localidades, pero los allí destinados no tuvieron siempre las cosas tan fáciles para llevar a cabo su cometido profesional. Este fue el caso de José Ignacio de Barinaga[3] (Zacatecas, México, h. 1797), alumno de la Academia de San Fernando y maestro arquitecto desde el 4 de julio de 1824[4], que se trasladó a la isla en 1846 con objeto de cubrir la plaza de maestro mayor de fortificación en Manila.

El 17 de enero de 1846 Barinaga envió una instancia comunicando el establecimiento de un maestro mayor en esa capital designado por la Junta Superior de la Real Hacienda, cuyo destino era, a su parecer, incompatible con su empleo "y mayormente en concurrencia con un arquitecto siendo su provision contraria á los derechos de los arquitectos y preeminencias de V.A. misma"[5], motivo por el que creía su deber hacerlo presente a la corporación. Ponía de manifiesto que llevaba ocupando este cargo desde hacía nueve años y que desde catorce años atrás había desempeñado cuantas comisiones le habían sido conferidas por la misma Hacienda, que "el cumulo de obras que tiene la Real Hacienda en sus diferentes ramos en las distintas provincias de las Yslas exije por su propia economia

el nombramiento de un arquitecto para que levante los planos de las nuevas, y presuponga los gastos de su construccion y reparos de las que se deterioran; esta es una verdad que apenas necesita de demostración, pues las obras encomendadas á los Gobernadores, Alcaldes mayores, Administradores de rentas, y aun á contratistas particulares adolecen de la impericia de los ejecutores en los presupuestos, en el uso y colocacion de materiales y la Real Hacienda en su rapido deterioro, en sus nuevas distribuciones y ensanches; sufre perdidas enormes se atiende á la frecuencia y al aumento de las que se hacen anualmente"[6]. Dada esta situación y en su deseo de disminuir gastos y evitar pérdidas a la Hacienda, se había ofrecido gustoso en asumir el cargo de arquitecto de la Real Hacienda con un sueldo anual sin dietas de 600; pesos, sin embargo, se percató que éste se reducía cuando tenía que viajar, ya que cuando esto sucedía debía gastar el doble del sueldo indicado para sufragar los gastos del mismo.

Estuvo callado sufriendo esta situación durante algún tiempo hasta que llegó a las Islas Juan Mendoza, en calidad de maestro mayor de fortificación de la Real Hacienda con el sueldo de 900 pesos. Barinaga entendía que a este antiguo perito agrimensor del Canal Imperial de Aragón se le había nombrado arquitecto de Hacienda para desempeñar las comisiones de obras que a ella se le ofreciesen, con el sueldo de 500 pesos y cinco pesos diarios por dietas en caso de salida, por lo que si esto era cierto estaba gozando de dos sueldos al mismo tiempo en contra de las disposiciones vigentes. El estar empleado en el Real Cuerpo de Ingenieros para llevar a cabo las obras encargadas por la Real Hacienda le posibilitaba aspirar nada más que a una gratificación, por lo que su nombramiento debía anularse al no poder ejercer dos empleos a la vez con dos sueldos distintos; además, "si es necesario en su cuerpo o tiene que atender a sus obligaciones, no puede salir a puntos distantes y siempre es necesario que le conceda permiso el Jefe de su cuerpo por lo que tampoco puede hallarse á la entera disposición de V.S.= Por Real Cedula de 21 de Abril de 1828 esta dispuesto que para tales destinos sean precisamente arquitectos examinados por la Academia de S. Fernando que son para todos los dominios Españoles, San Luis de Zaragoza, de la de Valencia ó Valladolid para sus respectivos distritos dispone tambien que V.S. en cumplimiento del articulo 3° de cuenta á la Academia de S. Fernando del titulo que haya presentado Mendoza, si pues este carece de tal titulo o no es tal arquitecto, su nombramiento será contrario á las Soberanas Disposiciones vigentes y en perjuicio de los que con previos prolongados estudios hayan obtenido su titulo que los hace habiles para tales empleos destinados exclusivamente para ellos"[7].

En vista de que Barinaga, además de cumplir con los requisitos exigidos y ofrecerse a desempeñar el empleo de arquitecto de la Real Hacienda por quinientos pesos anuales con las dietas asignadas, seguía luchando contra los numerosos ingenieros que se encontraban interesados en obtener obras civiles por sus gratificaciones, influencias e inmediatas relaciones con las primeras autoridades quienes descuidaban a menudo los derechos y las preeminencias de los arquitectos civiles, la Academia tuvo a bien su ofrecimiento y el que ocupara el cargo de arquitecto de la Real Hacienda. Diez años más tarde llegó a informe el plano y el presupuesto de la Fábrica de Tabacos llamada de Arroceros en el pueblo de Malabón, proyectado por el supernintendente delegado de Hacienda en las islas. El tabaco era la base de la economía colonial llevado por los misioneros agustinos desde el Yucatán, por lo que no es de extrañar que en el siglo XIX se ubicasen los almacenes y la fábrica en la ciudad, dando trabajo a 8.000 mujeres y 500 hombres.

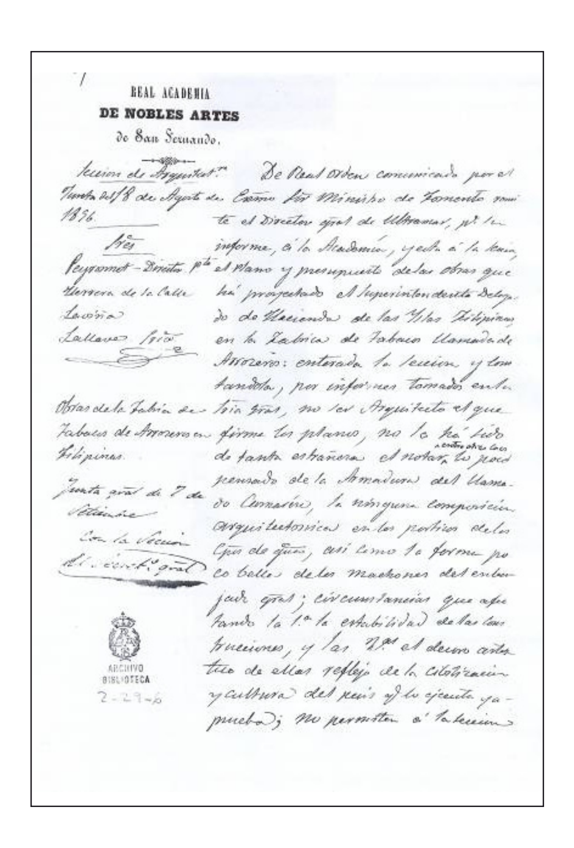
La junta de la Sección de Arquitectura celebrada el 18 de agosto de 1856 se percató de que el autor del proyecto no era arquitecto, de ahí "lo poco pensado de la Armadura del

llamado Camarin, la ninguna composicion Arquitectonica en los porticos de los Cuerpos de guardia, asi como la forma poco bella de los machones del enrrejado general"[8]. Estas observaciones junto a la escasez del presupuesto en detalles elementales, indispensables para poder hacer la obra con la debida exactitud, hizo que la Corporación denegase la aprobación del proyecto y la obligatoriedad de ser ejecutado por un arquitecto aprobado (ils. 1 y 2). A este respecto, se sabia de la inexistencia de un arquitecto de Hacienda aprobado por la Academia de San Fernando en las islas, pero también que estaba por llegar Anastasio Menéndez, arquitecto aprobado por oposición que debía verificar su llegada en cualquier momento.

Se tiene constancia que en 1861 aún no estaban concluidas las obras de la fábrica, que el edificio había sido subastado en 150.000 pesos y que se invertirían en posteriores obras de reparación más de 20.000 reales. También que el 10 de febrero de 1862 la Sección examinó dos expedientes relativos a esta fábrica: uno aprobado por S.M. el 15 de junio de 1859 y otro adoptado por las autoridades de Filipinas. El primero, "harto mal concebido, formado sin determinacion del terreno en que debia establecerse, sin un programa detallado formado previamente por las oficinas á cuyo uso se destinaba"[9], fue aprobado por S.M bajo ciertas condiciones que luego no fueron secundadas por la legislación de Filipinas, siendo sustituido por otro más conforme a su tamaño y distribución realizado por los agentes de la Administración, aunque mucho más reducido en superficie, de construcción más ligera y menos costosa. La superficie de este nuevo proyecto era de 39.215 varas cuadradas respecto a las 86.374 del anterior. El edificio estaba constituido por "un emberjado sostenido por pilares, separado del edificio que puede consisderarse como muro de ronda. Contiene 235 h varas lineales de muro pero formados por tabicones entre pilastras p[a] disminuir su espesor y 194 pilares aislados q[e] forman las galerias interiores de comunicación. De la comparacion de uno y otro proyecto resulta que el ejecutado tiene de superficie total 47.189 varas menos que el aprobado; 1.960 varas lineales menos de muro; 52 pilares aislados menos, y 13.476 varas cuadradas menos de superficie cubierta. El coste sin embargo, en que se contrató es 13.527 pesos menos que el presupuesto del proyecto aprobado; aún cuando por las circunstancias económicas de los términos de la contrata se hace subir las mejoras de 20 á 24 pesos cantidad que aun no equivale á las disminuciones de superficie y de obra hecha sobre el proyecto primitivo. En resumen la comparacion de ambos proyectos produce el convencimiento de que el aprobado por S.M. tiene mayor solidez, mayor capacidad, mayor valor y no mayor belleza que de esta circunstancia carecen ambos: teniendo el ejecutado una circunstancia mas favorable que es su mejor distribucion y por consiguiente su mayor conveniencia"[10].

Aparte de este dictamen, la junta de la Sección de Arquitectura celebrada el 10 de febrero de 1862 manifestó a la Dirección de Ultramar que oyese en lo sucesivo a la Junta Consultiva de Policía Urbana y Edificios Públicos antes que a la Academia, ya que este organismo se ocupaba exclusivamente de esta clase de informes y era más conocedor de las leyes y reglamentos administrativos que regían la ejecución de las obras públicas.

Entre 1863 y 1880 varios terremotos asolaron Manila, lo que obligó a variar la reglamentación de los materiales con los que construir. Muchos fueron los edificios dañados, como el Palacio del Gobernador, la Capitanía General, la Aduana, el Tribunal de Comercio, la Casa de Inspección General de Labores (del servicio de tabaco), el Cuartelillo para la fuerza del Resguardo de la Bahía, la Fábrica de Binondo, la Fábrica de Cigarrillos Arroceros, la Alcaicería de San Fernando, la Administración General de Estancadas, los


REAL ACADEMIA
DE NOBLES ARTES
de San Fernando.

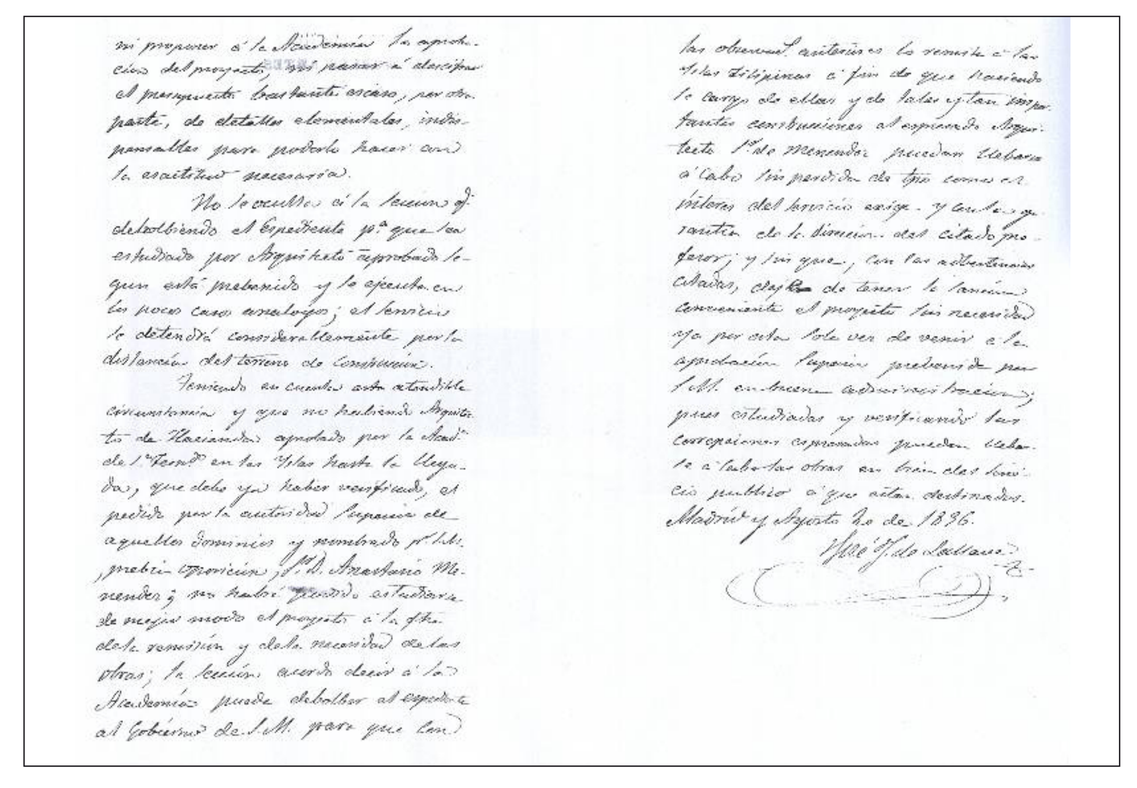
Seccion de Arquitect.ª
Junta del 18 de Agosto de 1856.

Sres.
Peyronnet - Direct.or p.ta
Herrera de la Calle
Laviña
Lallave Srio.

Obras de la Fabrica de Tabacos de Arrozeros en Filipinas.

Junta gral. de 7 de Setiembre
Con la Seccion
El secret.º gral.

De Real orden comunicada por el Exmo. Sor. Ministro de Fomento remite el Director gral. de Ultramar, p.ª su informe, á la Academia, y esta á la Seccion, el plano y presupuesto de las obras que ha proyectado el Superintendente Delegado de Hacienda de las Yslas Filipinas en la Fabrica de Tabacos llamada de Arrozeros: enterada la Seccion y contandola, por informes tomados en la Secria. gral., no ser Arquitecto el que firma los planos, no la ha sido de tanta estrañeza el notar, entre otras cosas, lo poco pensado de la Armadura del llamado Camarin, la ninguna composicion arquitectonica en los porticos de los Cpos. de guia, asi como la forma poco bella de los machones del cuerpo gral.; circunstancias que afectando la 1.ª la estabilidad de las construcciones, y las 2.as el decoro artistico de ellas reflejo de la civilizacion y cultura del pais q.e lo ejecuta ya prueba; no permiten á la Seccion


ni proponer á la Academia la aprobacion del proyecto, ni pasar á clasificar el presupuesto bastante escaso, por otra parte, de detalles elementales, indispensables para poderle hacer con la exactitud necesaria.

No se oculta á la Seccion q.e debolbiendo el Expediente p.ª que sea estudiado por Arquitecto aprobado segun está mandado y se ejecuta en los pocos casos analogos; el servicio se detendrá considerablemente por la distancia del terreno de construccion.

Teniendo en cuenta esta atendible circunstancia y que no habiendo Arquitecto de Hacienda aprobado por la Acad.ª de S.n Fern.do en las Yslas hasta la llegada, que debe ya haber verificado, el pedido por la autoridad superior de aquellos dominios y nombrado p.r S.M. previa oposicion, S.r D. Anastasio Menendez y no haber podido estudiarse de mejor modo el proyecto á la fha. de la remision y de la necesidad de las obras; la Seccion acordó decir á la Academia puede debolber el expediente al Gobierno de S.M. para que con las observac.s anteriores lo remita á las Yslas Filipinas á fin de que haciendo se cargo de ellas y de todas y tan importantes construcciones el espresado Arquitecto S.r de Menendez puedan llebarse á cabo sin perdida de tpo. como en interes del servicio exige, y contando q.e garantiza de la direccion del citado profesor, y sin que, con las advertencias citadas, deje de tener la sancion conveniente el proyecto sin necesidad ya por esta sola vez de venir á la aprobacion superior prebenida por S.M. en buena administracion; pues estudiadas y verificando las correcciones espresadas pueden llebarse á cabo las obras en bien del servicio publico á que estan destinadas.
Madrid y Agosto 20 de 1856.
José J. de Lallave

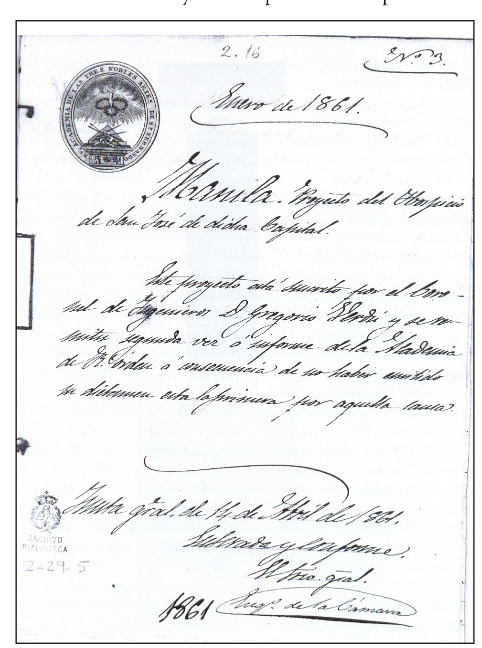
1 y 2. Informe de la Sección de Arquitectura celebrada el 18 de agosto de 1856. ASF. Archivo, sign. 2-29-6.

Almacenes de Estancadas, el Tribunal de Cuentas, la Casa Intendencia, el Palacio Arzobispal, la Casa Provisional de Moneda y la Real Audiencia.

Respecto a la antigua Aduana, que era un edificio de clásicas proporciones como puede apreciarse en el proyecto elaborado por Tomás Cortés en 1828, tuvo que ser reconstruido en 1874 por el terremoto de 1863 al causar la ruina de su piso superior. En cuanto a la Fábrica de tabacos de Meisic, también denominada del Fortín en Arroceros, se levantaron nuevas dependencias para albergar la Capitanía General y las oficinas del Estado Mayor. Aún se conservan varios planos de esta fábrica, unos ejecutados por Casto Solano en 1875 y otros por Mariano Vals en 1885.

En la *Historia de la Exposición de las Islas Filipinas en Madrid el año de 1887*, se reseña: "En Arroceros, punto unido al arrabal de Quiapo por el puente colgante, y que conserva dicho nombre por haber sido antiguamente mercado de arroz, se halla [...] Entre los edificios notables de este barrio [...] los que fueron fábrica de tabacos del Fortín, donde trabajaban 8.000 mujeres; de arroceros, en que hacían servicio 1.500 hombres; la administración central de Colecciones; los almacenes generales de tabaco rama; la intervención general de aforo y las máquinas de prensado"[11].

Al expediente anterior le siguió el proyecto del Hospicio de San José suscrito por el coronel comandante de ingenieros Gregorio Verdú[12], el cual se remitía por segunda vez a censura de la Academia a principios de 1859 (il. 3). Entre los documentos enviados se encontraba la copia de los antecedentes del asunto y las obras de ampliación del edificio, además del presupuesto de las mismas y dos comunicaciones de la Junta de Hospicio: una dirigida al gobernador, en la que se especificaban los medios que se iban a utilizar a la hora de llevar a cabo el proyecto, y una segunda del comandante de ingenieros dirigido al mismo gobernador, en la que además de informar sobre varios aspectos del proyecto, se adjuntaba la copia de la topografía del solar que se quería agregar, los planos de la nueva construcción y la copia del expediente promovido por el Superior Gobierno de Filipinas.


2.16 Nº 3.
Enero de 1861.
Manila. Proyecto del Hospicio de San José de dicha Capital.
Este proyecto está suscrito por el Coronel de Ingenieros D. Gregorio Verdú y se remite segunda vez á informe de la Academia de R. Orden á consecuencia de no haber emitido su dictamen esta la primera por aquella causa.
Junta gral. de 14 de Abril de 1861.
Subsanada y conforme.
El Srio. gral.
1861 Ingº de la Cámara
ARCHIVO BIBLIOTECA 2-29-5

3. Expediente del Hospicio de San José, Manila, 1861. ASF. Archivo, sig. 2-29-5.

En el envío se indicaba que el 9 de septiembre de 1859 se había remitido al director general de Ultramar el expediente junto con una comunicación en la que se daba cuenta que el ministro había autorizado el gasto de 78.000 reales para las obras, así como que el proyecto había sido ideado por Gregorio Verdú, quien había formado varios diseños: la fachada principal, una planta, dos secciones longitudinales y transversales, otras dos de detalles y el plano topográfico de la zona de convalecencia en donde debía situarse el nuevo edificio.

El hospicio de San José, originalmente Hospicio General, se había fundado en 1778 como primer establecimiento de este tipo en Filipinas gracias al favor de Francisco Gómez Enríquez y su mujer Bárbara Bersoza, pero no sería hasta 1810 cuando se estableciese definitivamente en la Isla de la Convalecencia.

La Comisión nombrada por la Academia para informar sobre la obra vio la fachada y la sección

de Gregorio Verdú "regularmente decoradas atendiendo á la sencillez qe deven tener esta clase de edificios, aunque sería de desear qe su autor en lugar de las columnas pareadas qe figura en el portico pral. Solo hubiera puesto una distribuida de suerte qe después de dejar transitos ó entradas desahogadas hubiera evitado la profusion de estas qe no son necesarias"[13]. El nuevo edificio debía ser de nueva planta y levantarse sobre los solares y pertenencias de la casa hospicio situada en la Isla de la Convalecencia, ya que dada su poca capacidad y malas condiciones se consideraba insuficiente respecto al número de personas que debía abrigar. Teniendo en cuenta que eran 600 los individuos que debían componer el espacio, entre ellos enfermos, dementes, niños y "vergonzantes" de ambos sexos, Verdú proyectó el hospicio con las oficinas y dependencias bajo un sencillo diseño de fácil construcción, sin grandes formas arquitectónicas pero acomodado a las necesidades del país.

En definitiva, ejecutó un edificio de una sola planta en la Isla de la Convalecencia atendiendo a las circunstancias de la localidad y a razones de solidez, en los terrenos que formaban la punta occidental de la isla por sus grandes ventajas. El eje longitudinal del edificio era sensiblemente paralelo a una de las orillas del río Pásig, entre los muelles y embarcaderos de San Miguel, el Viejo por la izquierda y las de la Quinta y el pueblo de San Miguel por la derecha. Los brazos del río corrían paralelos a sus muros y pensó en proyectar paseos y cultivos de pequeños huertos en beneficio del propio establecimiento. Una cerca y su muro cerraban el patio posterior, tanto en una de las dos pertenencias del hospicio como en los del hospital de San Juan de Dios que ocupaban la parte oriental de la isla. El edificio principal era de forma rectangular de 276 pies de ancho por 341 de largo. Un pórtico dórico griego precedía al edificio dándole un carácter severo y sencillo propios de un edificio público de esta naturaleza. Una verja cerraba y limitaba la pertenencia del establecimiento, en cuyo espacio se proyectaban huertos y baños cerrados. A través del gran patio central y otros seis pequeños rectangulares se generaba la doble circulación central y de luz, mientras que en el testero del gran patio central se disponía la capilla.

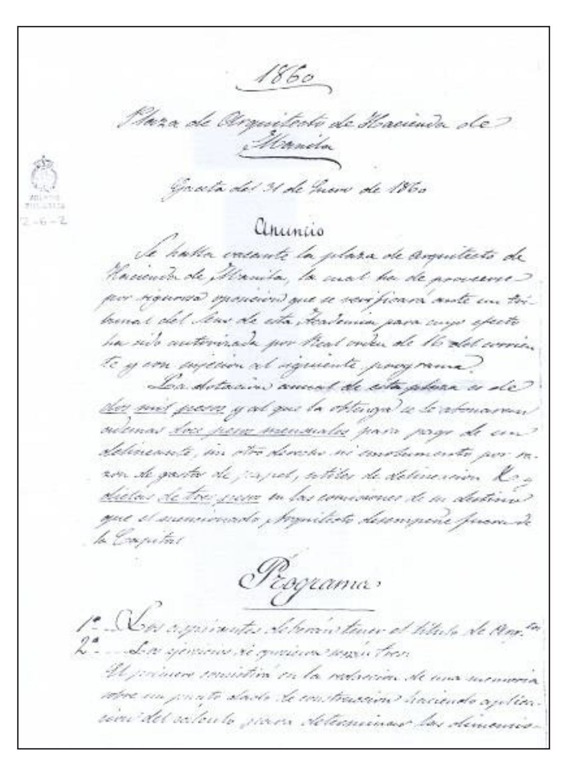
La cimentación consistía en pilares o estacas clavadas con martinete de mano debido a la mala calidad de alguno de los terrenos, mientras que el resto de los fundamentos se resolvían sobre una capa de hormigón hidráulico de 1 pie por 1 pie y medio de espesor, con una mezcla de polvo de piedra de Guadalupe, cal y fragmentos menudos de escombros y ladrillo procedentes del derribo. Los pilares y entrepaños se diseñaron con poco espesor, ligando los primeros correspondientes al mismo muro con cadenas de madera y las opuestas con los tirantes de las armaduras. Todas las ventanas llevaban rejas y sus hojas poseían dobles conchas. Las armaduras se proyectaron en madera, las superficies de los tejados planos y sus intersecciones naturales determinaban limas-hoya o limas-tesas. En cuanto a la cúpula de la iglesia, formaba un armazón perfecto de madera compuesta de "curvas en el sentido de los meridianos y paralelos, cuyas aristas interiores determinan el artesonado y decoración natural de la boveda que debe ser exteriormente de piedra ó ladrillo y encubrirse precisamente de tejas".

Todas estas características eran apreciativas en los planos enviados, ya que el primero respondía al plano de situación; el segundo a la planta del edificio y el alzado de su frente; el tercero a los perfiles y las vistas con la disposición de las armaduras y los tejados, las alturas relativas y las salas, además del sistema de arcos que formaban las galerías de comunicación; el cuarto a varios detalles de los pilares y entrepaños, mientras que el quinto al presupuesto total de las obras, las cuales ascendían a la cantidad de 108.026 reales.

La copia del proyecto fue remitida por segunda vez a informe de la Academia el 3 de febrero de 1861, siendo censurada por la Sección de Arquitectura el 18 de marzo de 1861

que quedó conformada por los profesores Álvarez, Martínez de la Piscina, Cámara y Lallave (secretario). Se comprobó que el lugar era el más adecuado, que el edificio se encontraba bien estudiado y entendido aunque proyectado con un piso bajo en vez de dos plantas, es decir con planta baja y principal, lo que disminuía mucho los cimientos, las cubiertas y por consiguiente el presupuesto. El dictamen de la Sección fue aprobado por la Academia en su junta general celebrada el 14 de abril de 1861, no sin antes comunicar a los interesados que los proyectos de edificios públicos debían ser estudiados por arquitectos como así lo dictaban las diferentes reales disposiciones, hecho por el que se estaban contraviniendo las reales órdenes. También, que era consciente de la existencia de un solo arquitecto en aquellos territorios como en otros muchos pertenecientes a la Corona española, al cual le faltaba aún el tiempo para llenar sus deberes especiales de su cargo, lo que había obligado a utilizar los grandes conocimientos de los ingenieros militares, en quienes no era lícito suponer falta de competencia cuando el Estado les confiaba obras tan difíciles e importantes como eran las de fortificación.

Como la situación de los arquitectos a la hora de ejercer la profesión era tan grave en Filipinas como en el resto de las colonias de ultramar, se convocó en 1859 la oposición a una plaza de arquitecto en Manila, sobre todo teniendo en cuenta la fuga de las islas del hasta entonces arquitecto de Hacienda, Atanasio Menéndez, tras haberse dictado un auto de prisión contra su persona. Este hecho llevó a la Reina a declarar vacante la plaza dotada con 1.500 pesos anuales y mandar para su provisión la apertura de un concurso público ante la Real Academia, con sujeción a lo dispuesto en la Real Orden de 3 de febrero de 1855[14]. En el programa dado el 9 de noviembre de 1859 se estipuló que los aspirantes debían tener el título de arquitecto y someterse a varios ejercicios: el primero consistente "en la redacción de una memoria sobre un punto dado de construcción haciendo aplicación del cálculo para determinar las dimensiones que deben darse á cada uno de las partes que han de constituir la fábrica sobre que verse la memoria. El segundo será la resolución de un problema sobre la conducción, elevación y distribución de las aguas, haciendo los cálculos necesarios y las construcciones gráficas que sean indispensables para la completa resolución del problema. El tercero será el trazado de su proyecto de edificio con sujeción á los datos que se fijen por el Tribunal. Tanto este ejercicio como los dos anteriores se ejecutarán en el espacio de veinticinco horas cada uno y con completa incomunicación"(il. 4).


1860

Plaza de Arquitecto de Hacienda de Manila

Gaceta del 31 de Enero de 1860

Anuncio

Se halla vacante la plaza de arquitecto de Hacienda de Manila, la cual ha de proveerse por rigurosa oposición que se verificará ante un tribunal del seno de esta Academia para cuyo efecto ha sido autorizada por Real orden de 16 del corriente y con sujeción al siguiente programa.

La dotación anual de esta plaza es de dos mil pesos y al que la obtenga se le abonarán además doce pesos mensuales para pago de un delineante, sin otro derecho ni emolumento por razón de gastos de papel, útiles de delineación &a y dietas de tres pesos en las comisiones de su destino que el mencionado Arquitecto desempeñe fuera de la Capital.

Programa

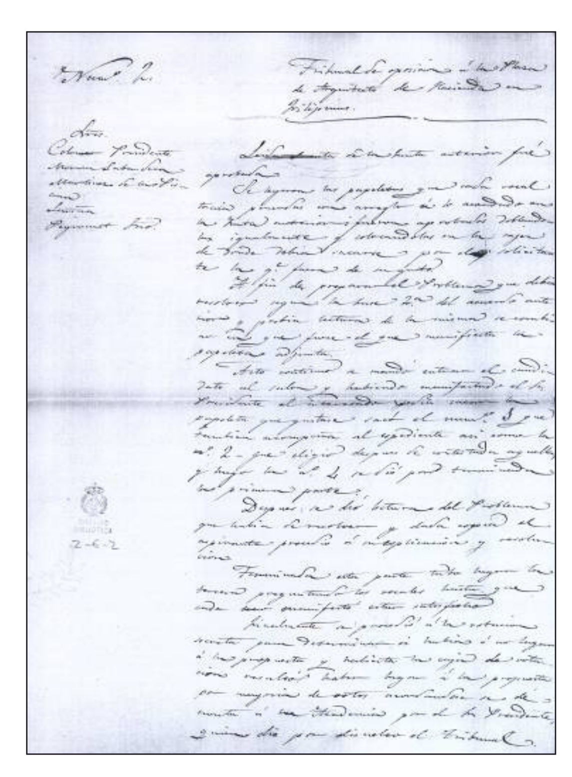
1º Los aspirantes deberán tener el título de Arq.to

2º Los ejercicios [illegible] serán tres:

El primero consistirá en la redacción de una memoria sobre un punto dado de construcción haciendo aplicación del cálculo para determinar las dimensio-

4. Programa de la oposición para arquitecto de Hacienda en Manila, 1860. ASF. Archivo, sign. 2-6-2.

El anuncio de la plaza salió publicado en la *Gaceta* del 31 de enero de 1860, especificándose la datación anual de 2.000 pesos y el abono de 12 pesos mensuales más para quien la obtuviese, a fin de que pudiera pagar a un delineante. Cumpliendo con lo acordado por la Sección el 1 de diciembre



5. Tribunal de oposición para arquitecto de Hacienda en Manila, 1860. ASF. Archivo, sign. 2-6-2.

de 1859, el tribunal quedó constituido por el presidente Narciso Pascual y Colomer (presidente), los vocales Juan Bautista Peyronet, Matías Laviña, Valentín Martínez de la Piscina y Juan Morán Lavandera, y los suplentes Atilano San y Pérez y José París (il. 5). Tan sólo optó al concurso Juan Rom y Vidiella (Montroig, Tarragona, 1819), arquitecto que se sometió a los ejercicios de rigor y a quien el tribunal halló con mérito para cubrir la plaza el 23 de abril de 1860. Sería nombrado para cubrir la vacante en la junta general del domingo 6 de mayo, siéndolo definitivamente por la Academia en la junta general del domingo 10 de junio[15].

Rom había sido alumno de arquitectura en la Escuela de la Junta de Comercio de Barcelona, centro en el que cursó y aprobó el 1er año de matemáticas entre 1842 y 1843, y el 2º, bajo la dirección del profesor Francisco Barba, en el curso lectivo desde el 1 de octubre de 1843 hasta el 30 de junio de 1844, obteniendo la calificación de sobresaliente en primer grado. Asimismo, bajo las órdenes del arquitecto José Fontseré estudió los cinco órdenes de arquitectura con escorzos y sombras, los templos griegos y muchas composiciones de edificios particulares y públicos, en terrenos limitados como ilimitados, regulares como irregulares, al tiempo que se aplicó en las clases de arquitectura y ejerció la práctica profesional por espacio de dos años en las obras a cargo de su maestro.

Había obtenido el título de maestro arquitecto por la Academia de San Fernando el 25 de mayo de 1845 y a partir de entonces intervino en la configuración de la Puerta del Sol de Madrid, a través de la ejecución en 1858 de un proyecto para este objeto. La Academia consideró que el proyecto se reducía tan sólo a variar la dirección de las calles de Preciados y del Carmen desde el punto que lo permitían las expropiaciones practicadas, sacándolas perpendicularmente a la fachada que miraba al Mediodía, y que suprimiendo la calle de la Zarza conservaba intactas las líneas generales de la planta aprobada por las Cortes. Con ello, conseguía una forma más regular de los solares enajenables aumentando su extensión, pero su proyecto sería desechado por varios motivos: primero porque cambiaba la dirección de algunas calles y no lograba ninguna euritmia en la distribución de las masas y correspondencia de las bocacalles; segundo, porque no era acertada la supresión de la calle de la Zarza y tercero, porque disminuía el desarrollo de las líneas de fachada reduciendo el numero de tiendas y locales para el comercio, por consiguiente reducía el precio de los solares en la subasta y destruía en parte el objeto comercial del espacio urbanístico[16]. Al poco tiempo fue nombrado para cubrir la plaza de arquitecto en Manila, plaza necesaria debido a los numerosos proyectos remitidos por la Dirección de Ultramar que eran devueltos sin ser censurados al no estar firmados por personas competentes[17].

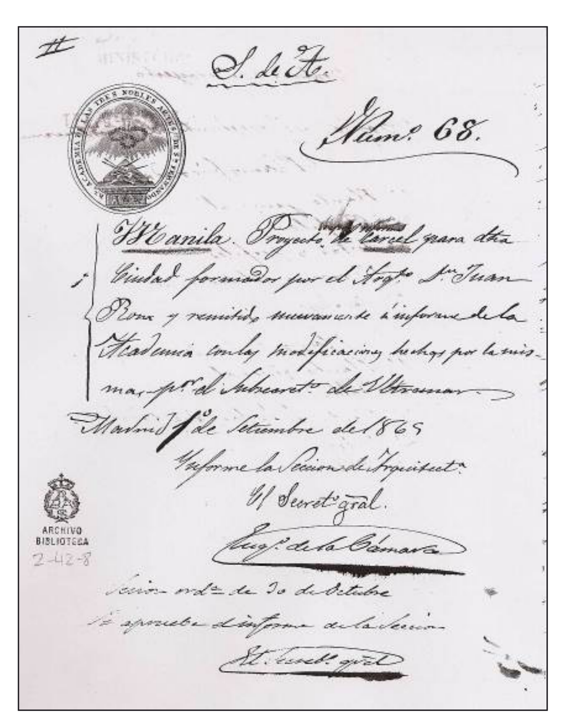
La escasa concurrencia al certamen anterior, al que tan sólo se había presentado un aspirante, llevó a la Sección de Arquitectura a comunicar a la Corporación el 13 de marzo de 1861 que aquellos que aspirasen a una plaza debían presentar el título de arquitecto junto con la relación de los méritos y servicios de cada uno, a fin de poner a la Academia en disposición de hacer la elección oportuna y dar mayores garantías de acierto que las que eran proporcionadas a través de las oposiciones. Esto se puso en práctica en 1862, momento en que fue convocado otro concurso, en esta ocasión para una plaza de ayudante de arquitecto civil en Filipinas, en el que se acordó que con cargo a la Caja Central de Arbitrios se aumentasen "mil doscientos pesos anuales á la gratificación de quinientos que disfrutaba el Comandante del Cuerpo de Yngenieros D. Emilio Díaz, arquitecto del Gobierno y de la Direccion de Obras públicas de esa provincia, como tambien la creación de dos plazas de dibujantes con doce pesos cada una y dos escribientes con diez tambien mensuales cada plaza y la asignación de cien pesos anuales para los gastos de dibujo y oficina" (il. 6)[18].

Pero entre medias de las dos oposiciones la Sección censuró el 23 de agosto de 1861 el proyecto de cárcel y casa correccional para Manila, cuyos planos estaban suscritos por el comandante de Ingenieros Emilio Díaz, quien ocupaba entonces el cargo de director de Obras Públicas en la provincia, en colaboración con el capitán del mismo Cuerpo Amador López Esquerra. La junta vio que los autores habían obtenido las mayores ventajas tanto en cuanto al establecimiento como a la ordenada distribución y régimen requeridos en este tipo de edificios. También, que lo habían ejecutado en armonía con el país y con las construcciones europeas de este género, por lo que lo aprobó en todas sus partes[19].

Sin embargo, el proyecto de la cárcel y presidio sería nuevamente remitido a informe el 1 de septiembre de 1865, en esta ocasión firmado por el arquitecto Juan Rom, modificando los que en 1861 habían sido remitidos en borrador. Los planos de Rom respondían a la planta general, los perfiles, varias vistas y el croquis del terreno. El proyecto en limpio, consistente en las plantas, la fachada principal y varias vistas, representaba una nueva distribución de la planta del cuerpo central avanzado, además de una variación de la situación de la escalera y el destino de las piezas adyacentes a ella. Se examinaron los detalles de las armaduras como los entramados horizontales y verticales que habían sido estudiados en septiembre de 1863 por el arquitecto del superior Gobierno de aquellas islas Enrique Manchón. También otra idea de la disposición de las armaduras y entramados a fin de precaver los efectos de los terremotos tan frecuentes en la zona, que había ejecutado el propio Rom en noviembre de 1864. El proyecto sería aprobado en su totalidad por la Sección de Arquitectura el 27 de octubre de 1865[20].

6. Oposición a la plaza de ayudante Arquitecto civil en las Islas Filipinas, 1862. ASF. Archivo.

El 2 de junio de 1870 Vicente Serrano y Salaverri se dirigió a la Académica para


S. de A.

Núm.º 68.

Manila. Proyecto de cárcel para dicha Ciudad formado por el Arqto. D.n Juan Rom y remitido nuevamente á informe de la Academia con las modificaciones hechas por la misma pr. el Subsecret.o de Ultramar.

Madrid 1.º de Setiembre de 1865

Informe la Seccion de Arquitect.a

El Secret.o gral.

Eug.o de la Cámara

Sesion ord.a de 30 de Octubre

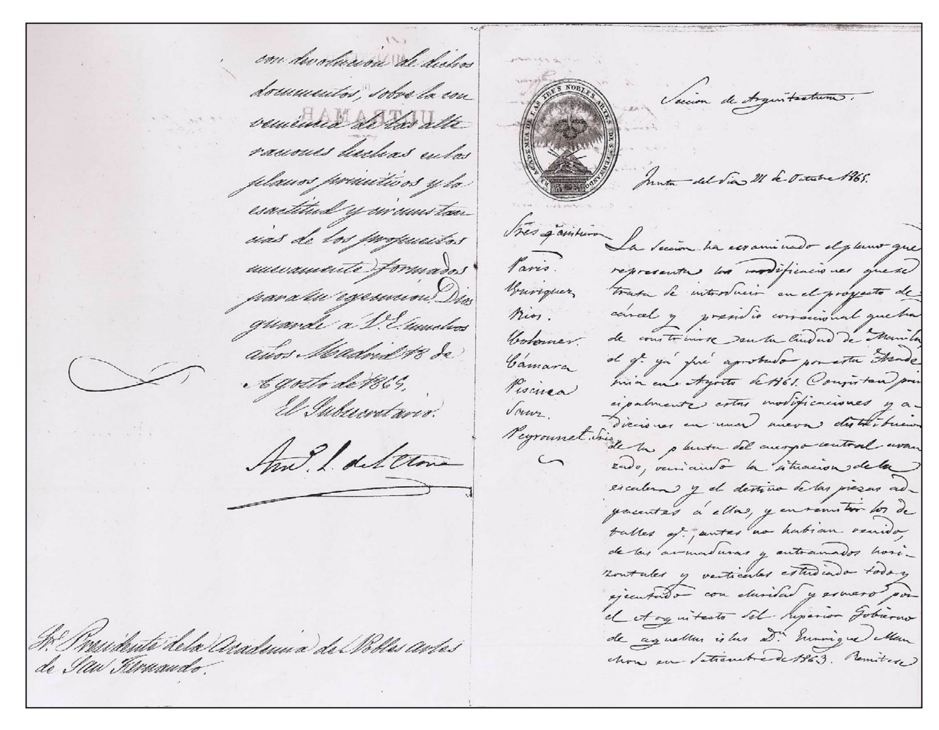
Se aprueba el informe de la Seccion

El Secret.o gral.

7 Expediente de la cárcel para Manila del arquitecto Juan Rom, 1865. ASF. Archivo, sign. 2-30-3.

denunciar los agravios que sufrían los arquitectos en aquellos territorios, reivindicando con ello los derechos que por ley les correspondían. Era arquitecto de la Real Academia de San Fernando y de la Administración Local de Filipinas desde el 10 de marzo de 1867, con arreglo a las condiciones impuestas por la Real Orden del 19 de octubre de 1863[21].

En su exposición señalaba como su nombramiento para una de las tres plazas creadas con motivo de atender a los estragos causados por el terremoto de esas Islas en junio de 1863, lo había sido con las condiciones expresadas en la citada real orden y para el objeto que indicaba la del 10 de agosto, tras haber sido la primera convocatoria para la previsión de dichas plazas, que "En la fecha en que fue nombrado para ellas, se hallaban provistas las otras dos y hasta esa fecha nada habia legislado que amenguara las facultades de los Arquitectos de la Real Academia de San Fernando para el ejercicio de su


con devolucion de dichos documentos, sobre la conveniencia de las alteraciones hechas en los planos primitivos y la exactitud y circunstancias de los propuestos nuevamente formados para su ejecucion. Dios guarde a V.E. muchos años Madrid 18 de Agosto de 1865.

El Subsecretario.

Ant.º L. del [illegible]

S.r Presidente de la Academia de Bellas artes de San Fernando.

Seccion de Arquitectura.

Junta del dia 27 de Octubre 1865.

S.res Arquitectos
Paris.
Enriquez
Rios.
Colomer.
Cámara
Piscina
Sanz.
Peyronnet. Srio.

La Seccion ha examinado el plano que representa las modificaciones que se trata de introducir en el proyecto de cárcel y presidio correccional que ha de construirse en la Ciudad de Manila, el q.e ya fué aprobado por esta Academia en Agosto de 1861. Consisten principalmente estas modificaciones y adiciones en una nueva distribucion de la planta del cuerpo central avanzado, variando la situacion de la escalera y el destino de las piezas adyacentes á ellas, y en remitir los detalles q.e antes no habian venido de las armaduras y entramados horizontales y verticales estudiado todo y ejecutado con claridad y esmero por el Arquitecto del Superior Gobierno de aquellas islas D.n Enrique Manchon en Setiembre de 1863. Remitese

8. Informe de la Sección de Arquitectura, 27 de octubre de 1865. ASF. Archivo, sign. 2-42-8.

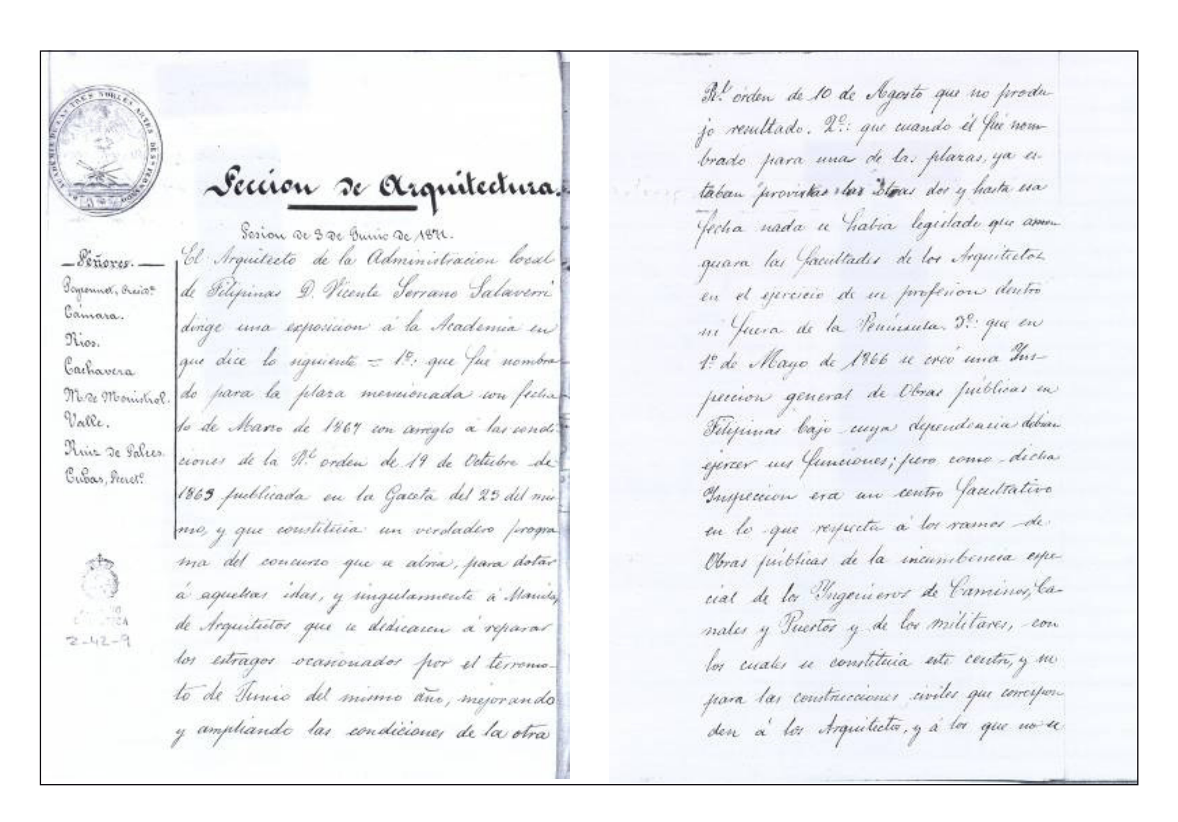
profesion en España y sus posesiones de Ultramar. No ignoraba el Arquitecto que suscribe que por el Real Decreto de 1º de Mayo de 1866, se habia creado la Ynspeccion general de Obras Públicas en Filipinas, bajo cuya dependencia habría de ejercer sus funciones; pero como la Ynspec^{n} era un Centro facultativo en lo que respecta á los ramos de las obras públicas que corresponden á los Yngenieros de Caminos, Canales y Puertos, ó á los Yngenieros Militares, con los cuales se formaba este centro; y no para las de la competencia de los Arquitectos, que son las Construcciones Civiles, creyo el Arquitecto que suscribe que dicha dependencia habría de ser en todo caso gubernativa. Esta opinion vino á robustecer con la lectura de los articulos 6º, 7º y 8º del citado Real Decreto, en el cual se le conceden al Ynspector general unas atribuciones que no son otra cosa que las obligaciones de un Secretario en el orden gubernativo para el citado ramo de obras públicas; que podía ser desempeñado por persona que no fuese facultativa; y que debiendo cursarse por la Ynspeccion los espedientes de Construcciones Civiles de los ramos de Hacienda y de Gobierno, habria necesidad de dar entrada en la Junta Consultiva a un Vocal de la clase de Arquitectos, para ilustrar los asuntos de su ramo. Habiendo formado la Ynspeccion general e Obras públicas con Yngenieros Civiles esclusivamente, los asuntos del ramo de Guerra siguen cursandose independientes de este centro, a pesar de las Ventajas que les procuraba el articulo 5º; sin duda por^{e} no se formó la Ynspeccion con individuos de su Cuerpo. Esta misma razon pueden alegar los Arquitectos, y con mayor fundamento aspirar á constituir un Centro ó seccion independiente como los Militares, por que la importancia y la necesidad de las obras de su competencia en todo el Archipielago, era muy superior á la de los dos Cuerpos reunidos en la época en que aparecio el decreto de 1º de Mayo de 1866; resulta mayor en el dia, despues del terremoto por muchos años por las condiciones en que se halla este pais. En vista de lo espuesto ni vemos lógica ni conveniente que los Arquitectos sean dependientes de la Ynspeccion, rijase por Yngenieros Civiles ó por Militares; por que la importancia de unos y otros (bajo el punto de vista de las Necesidades del pais) es inferior á la que tienen que satisfacer los Arquitectos; y asi lo reconoce el Excmo. Sor. Ministro en el preambulo del citado Real Decreto [...]. Con las disposiciones que se han dictado por el Excmo. Sor Ministro de Ultramar, posteriores á la fecha del nombramiento del que habla, cree ver vulnerada la integridad de su contrato, conculeados sus derechos como Arquitecto y atacada la honra de toda su respetable clase”[22].

El expediente fue estudiado en la Sección de Arquitectura por una comisión formada por el presidente Peyronet, los vocales Cámara, Ríos, Cachavera, M. de Monistrol, Valle y Ruiz de Salces, además del secretario Cubas, maestros que acordaron el 3 de junio de 1871 proponer al gobierno los siguientes puntos (il. 9):

“1º Que dando por terminada la misión de los actuales arquitectos de la Administración Civil y caducadas las condiciones bajo las cuales obtuvieron sus plazas por un tiempo limitado, sin perjuicio de las garantías que les concedía las condiciones 3ª, 4ª, 5ª y 6ª de la Real Orden de 19 de Octubre de 1863, se declarasen dichas plazas permanentes con el mismo nombre que entonces llevaban, aumentando su número si se creyese conveniente y concediéndoles las mismas consideraciones y derechos á los demás facultativos.

2º Que al darles los nuevos nombramientos se expresase en ellos la categoría que se les asignaba en el orden administrativo, la cual, atendiendo a la importancia de sus funciones, no debería ser menor que la de los jefes de la Administración de 4ª clase.

3º Que se determinasen las funciones privativas de los arquitectos haciendo extensiva en las posesiones de Ultramar el deslinde que regía en la Península desde la publicación de la



Seccion de Arquitectura.

Sesion de 3 de Junio de 1871.

Señores.
Jareño, Presid.
Cámara.
Rios.
Cachavera
M. de Monistrol.
Valle.
Ruiz de Salces.
Cubas, Secret.

El Arquitecto de la Administracion local de Filipinas D. Vicente Serrano Salaverri dirige una exposicion á la Academia en que dice lo siguiente = 1º. que fue nombrado para la plaza mencionada con fecha 16 de Marzo de 1867 con arreglo á las condiciones de la Rl. orden de 19 de Octubre de 1865 publicada en la Gaceta del 25 del mismo, y que constituia un verdadero programa del concurso que se abria, para dotar á aquellas islas, y singularmente á Manila, de Arquitectos que se dedicasen á reparar los estragos ocasionados por el terremoto de Junio del mismo año, mejorando y ampliando las condiciones de la otra Rl. orden de 10 de Agosto que no produjo resultado. 2º: que cuando él fue nombrado para una de las plazas, ya estaban provistas las otras dos y hasta esa fecha nada se habia legislado que amparara las facultades de los Arquitectos en el ejercicio de su profesion dentro ni fuera de la Peninsula. 3º: que en 1º de Mayo de 1866 se creó una Inspeccion general de Obras públicas en Filipinas bajo cuya dependencia debian ejercer sus funciones; pero como dicha Inspeccion era un centro facultativo en lo que respecta á los ramos de Obras públicas de la incumbencia especial de los Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos y de los militares, con los cuales se constituia este centro, y no para las construcciones civiles que corresponden á los Arquitectos, y á los que no se

9. Informe de la Sección de Arquitectura, Madrid, 3 de junio de 1871. ASF. Archivo, sign. 2-42-9.

Real Orden de 25 de Noviembre de 1846, destinando a los ingenieros todo lo relativo a las vías de comunicación terrestre y fluvial, canales, puertos y faros, como el aprovechamiento y el régimen de las aguas públicas con sus incidencias y accesorios, mientras que a los arquitectos todo lo que correspondiese á las construcciones civiles, urbanas y rurales, sagradas y profanas, con sus incidentes y accesorios naturales.

4º Que se estudiase la reorganización de la Inspección General de la Junta Consultiva de Obras públicas para dar cabida en ellas y como vocales natos a los arquitectos con todos sus derechos y en igual número que el que hubiese de ingenieros civiles y militares si llegarán á tener ingreso en ella, debiéndose dividir en dos o en tres secciones, las cuales examinarían y censurarían separadamente los asuntos de su respectiva incumbencia, debiendo someter después sus dictámenes al fallo de la junta plena. El vocal de mayor categoría de cada sección sería el presidente de ella y en igualdad de condiciones el de más edad, mismas reglas que debían ser observadas para la presidencia de la junta plena cuando no estuviese presente el inspector general que es su presidente nato, sea o no facultativo". El acuerdo tomado por la Sección de Arquitectura el 3 de junio de 1871 sería aprobado definitivamente por la Academia el 19 del mismo mes.

Antes de cubrir la plaza de arquitecto en Filipinas, Vicente Serrano Salaverri había elaborado en 1860 los planos de la iglesia parroquial de San Pedro ad Víncula en Escañuela (Jaén), parroquial que había sufrido una ampliación y una nueva remodelación bajo el proyecto de este mismo arquitecto en 1792. La Reina Isabel II aprobó en 1861 la cantidad de 48.550 reales para las obras pero no llegaron a su destino hasta 1864. Al construirse en 1865 el nuevo cementerio extramuros, antes ubicado en terrenos del templo, dejó un espacio más amplió a la iglesia para las nuevas obras, las cuales se detuvieron en 1868

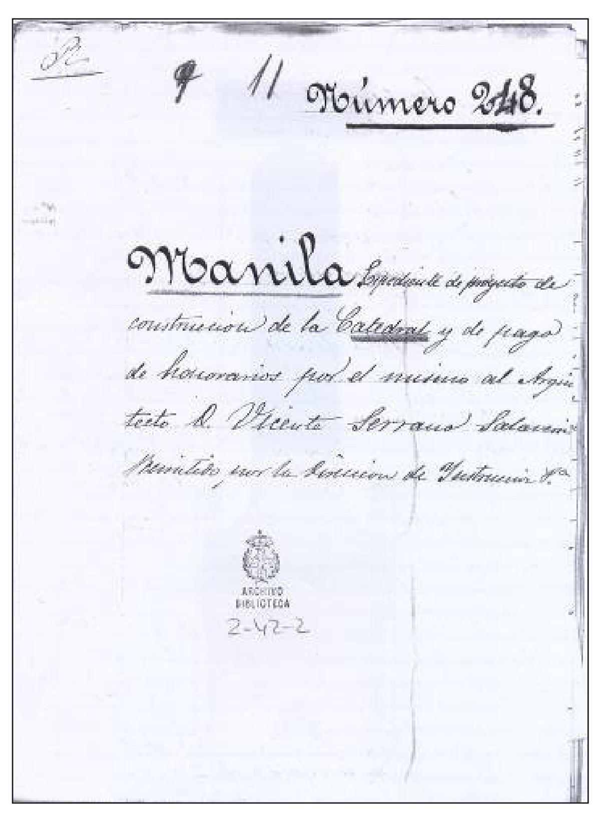
siendo reanudadas en 1880. A través de muchos documentos sabemos que Salaverri residió en Madrid durante 1867[23] hasta que S.M. le concedió la plaza de arquitecto de Filipinas, en donde ejecutó a raiz del terremoto de 1863 el palacio del gobernador y el proyecto de la catedral para Manila. El palacio era un edificio que además de albergar las habitaciones particulares del gobernador poseía numerosas dependencias de gobierno, como la Contaduría General del Ejército y la Secretaría de Guerra y Gobierno. Su fachada había sido reconstruida en 1845 por la Inspección General de Obras Públicas de las Islas siguiendo los modelos en boga europeos, con planta baja almhoadillada y ático, conteniendo el resto de sus fachadas balcones corridos con ventanas de capiz al estilo filipino. Una muestra de la necesidad que hubo de construir de nuevo este palacio a partir de 1863 son los planos ejecutados por Serrano Salaverri en 1876[24].

En cuanto a la catedral, la primera edificación datada en 1581 estaba construida en caña y nipa pero quedó completamente destruida a consecuencia de un incendio en 1583. A partir de entonces sus reconstrucciones fueron numerosas debido a ciclones, terremotos y otras causas que acabaron por arruinarla, lo que dio paso a que diferentes proyectos fueran modificando su planta y estilo. Entre 1750 a 1753 se varió su cabecera, de una planta plana a un ábside semicircular con girola, siendo conservadas las tres naves longitudinales. En la década de los años cincuenta del siglo XIX el ingeniero Nicolás Valdés ejecutó una nueva catedral que sería inaugurada el 31 de marzo de 1858, con una nueva cúpula circular de ladrillo y la restauración de su torre campanario. El templo sufrió una nueva restauración en 1862, abriéndose oficialmente el 19 de marzo de 1863, pero al poco tiempo un nuevo terremoto dañó su estructura. Es en este momento cuando Serrano Salaverri levanta el plano de la iglesia para conocer la solidez y el estado en que se encontraba, tras serle encomendadas las correspondientes obras de restauración el 12 de mayo de 1868. El 31 de julio informó que las ruinas eran tan grandes que era aconsejable su demolición y la restauración de lo que había quedado en pie. El 5 de septiembre Manuel Ramírez y Bazán estimó los trabajos, pero no sería hasta 1870 cuando se llevase a cabo la demolición de las partes arruinadas.

Los trabajos de Serraro Salaverri pueden constatarse a través de varios documentos conservados en el Archivo de la Academia, gracias a los cuales sabemos que el 20 de mayo de 1872 el gobernador superior civil de Filipinas remitió a la aprobación de la Academia el anteproyecto redactado por el arquitecto para la reconstrucción de la catedral y que por la Real Orden de 6 de agosto de ese mismo año sería aprobado en su totalidad.

El proyecto de reconstrucción fue remitido a informe por el ministro de Ultramar en agosto de 1873, constando de una memoria, 15 planos con el estado del templo, 19 planos decorados del conjunto y los detalles, 5 planos del estudio de los entramados, la clasificación y tasación de los materiales procedentes de las fábricas que debían derribarse, los cuadros de los precios elementales y compuestos, y el presupuesto de 1.588.642 pesetas y 7 reales. Como ampliación a la memoria el arquitecto realizó otros tantos diseños en secciones y proyecciones, así como varias vistas fotográficas: tres por el interior de la iglesia que representaban las obras de ejecución y una del interior con el ábside por la calle del beaterio[25] (il. 10).

Para la reconstrucción del templo propuso granito en los sillares y el basamento; tobas volcánicas para los macizos de fundación; hierro fundido para los entramados y ladrillo hueco para el cuerpo superior de la fachada, los arcos y los entrepaños. Debido a que la fachada principal del edificio era de estilo clasicista y con pesadas columnas dóricas, ideó la obra en estilo neorománico con decoración geométrica de influencia


Número 218.

Manila Expediente de proyecto de construccion de la Catedral y de pago de honorarios por el mismo al Arquitecto D. Vicente Serrano Salaverri remitido por la Direccion de Instruccion P.ca

10. Expediente de la catedral de Manila, 1871. ASF. Archivo, sign. 2-42-2.

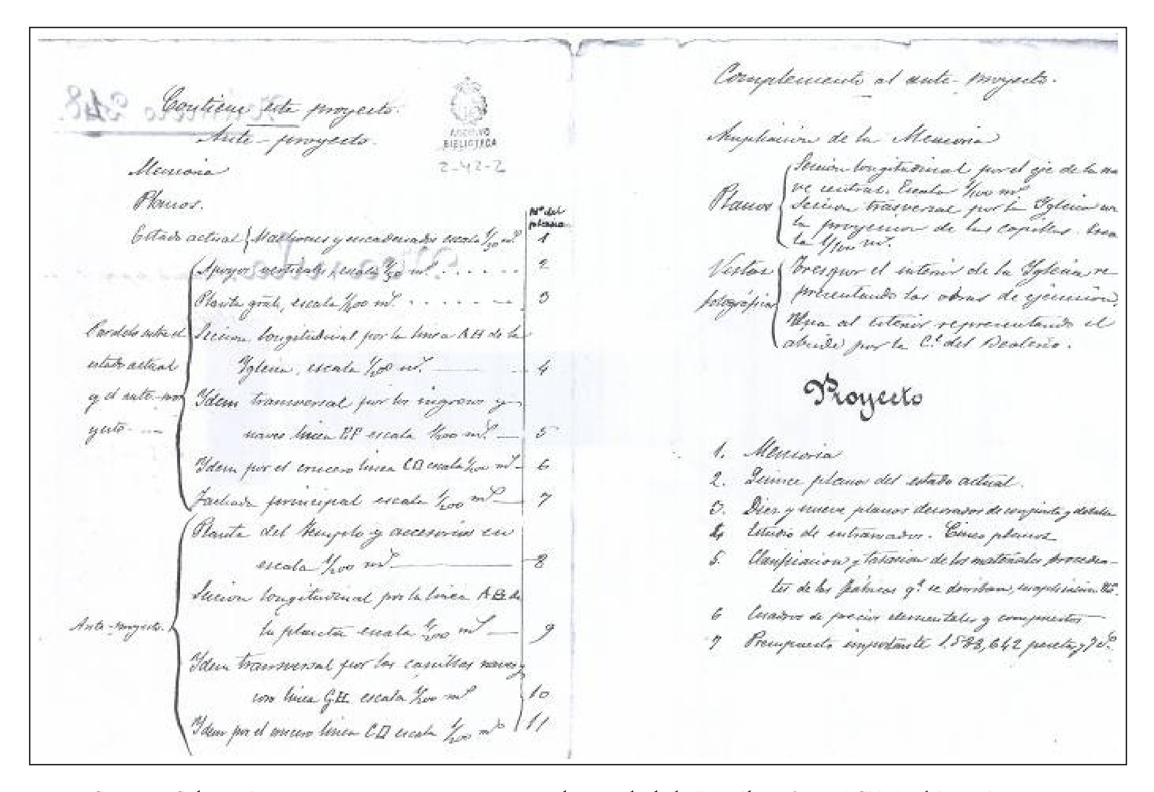
oriental bizantina. En el crucero diseñó una cúpula sobre tambor octogonal con grupos de tres grandes ventanas en cada frente, recubierta de cobre rojo en láminas troncoidales mientras que para el resto de las naves bóvedas de arista peraltadas con arcos dobles de medio punto apoyados en grupos de cuatro columnas y pilastras pareadas. Procuró conservar el mismo estilo del exterior al interior con profusión de decorados y pinturas murales al temple ejecutadas por el italiano Giovane Dibella.

Con todos los antecedentes de la obra, la Sección de Arquitectura se reune el 25 de septiembre de 1873; los profesores Peyronet, Cachavera, Salces y Cubas estudiaron el proyecto y los honorarios que debía percibir el autor, acordando: "1º Que los estudios del proyecto definitivo estan esencialmente arreglados al ante-proyecto, con la ampliación y mejora que son consiguientes al estudio final. 2º que el estilo Arquitectónico de la catedral que era el llamado Greco-romano, se ha transformado en el proyecto de restauración en romano-bizantino; y 3º que se ha adjuntado en general para la restauracion el sistema de pies derechos, armaduras y entramados de madera con enlistonados ó zarzos simulando cornisas y bóvedas en la parte interior con guarnecidos y molduras de cal de ostras, cerrando el esterior con muros de fabrica de ladrillo hueco y adornos de piedra y barro cocido, y adoptando para las cubiertas las planchas lisas de hierro galbanizado en las formas que presentan planos y el cinc en las superficies curvas. Respecto a estos puntos la Seccion opina que la trasformacion de estilo, para lo cual ha tenido que vencer el Arquitecto Serrano Salaverri grandes dificultades, es conveniente como la mas adecuada á la forma antigua del templo y como mas en armonia y carácter que la arquitectura greco-romana con el desarrollo y genio del Cristianismo; habiendose hecho la transformacion con buen gusto y acierto, sin abusar de los adornos y medios decorativos sin faltar al carácter general del estilo, ni a la severa magestad que tan bien cuadra en esta clase de edificios. Y aunque la forma del estilo que se adopta es mas aparente que real en la construccion y en buena lógica son siempre reprobables los fingimientos de una construccion mas ó menos sólida con otra aparente, podrá en este caso disculparse la falta de verdad por las exigencias de las circunstancias locales y por el gusto dominante en el pais. Respecto á la construccion cree la seccion que hubiera sido muy preferible adoptar para columnas enlaces armaduras y formas de cubiertas el hierro [...] que por su naturaleza, duracion y elasticidad tan bien se presta á sufrir las vibraciones de los terremotos. Esto aunque hubiera producido algun esceso del coste en la reedificacion, y aun cuando hubiera sido necesario vender las maderas acopiadas perdiendo en ellas, y aun

cuando se hubiera tardado algo mas en la reedificacion, hubiera tenido la incontestable ventaja de su mayor duracion y estabilidad, y lade evitar el riesgo de que por un incendio casual se pierdan todas las obras de restauracion que se proyectan con la desaparicion del templo, quizá para siempre. Se ha faltado pues en esta parte, aunque con el mejor deseo y con la fascinacion de falsas apariencias de economia, la economía verdadera, que no consiste en gastar menos, sinó en gastar á tiempo; consiguiendo con un exceso de gasto inicial un ahorro grandisimo en los gastos de conservacion y en la amortizacion del capital invertido en la construccion. Pero aunque la Seccion deplora lo que á su juicio es una falta, cree sin embargo que por la prisa que se lleva en la restauracion y los gastos que ya van jechos en el acopio y preparacion de las maderas y otros materiales, no se está en el caso de cambiar el sistema de construcción, y que puede aprobarse el proyecto presentado”[26].

El proyecto fue aprobado por la Sección aunque no estuvo exento de objeciones, ya que además de las ya indicadas, se comunicó al interesado que si en la memoria facultativa ni en ningún otro documento se presentaban los cálculos de resistencias ni las dimensiones de las escuadrías que convenían y debían darse a las diferentes partes de la construcción, era obligado que las incluyera para poner a salvo su responsabilidad y saber la firmeza y estabilidad de la propia construcción. También se observó la falta de un sistema de pararrayos indispensable por la atracción que sobre el fluido eléctrico ejercían las grandes superficies metálicas de las cubiertas y su elevación respecto a las construcciones inmediatas a ella, e igualmente la inexistencia de un pliego de condiciones facultativas y económicas de las que era responsable el arquitecto director[27]. (il. 11).

En cuanto a los honorarios que le correspondían por sus trabajos, la junta acordó que debido a que era uno de los tres arquitectos que había pasado a Filipinas para el estudio y


Contiene este proyecto
Ante-proyecto
Memoria
Planos.
Nº del plano
Estado actual {[illegible] y escuadrías escala 1/20 m. — 1
Paralelo entre el estado actual y el ante-proyecto {
Apoyos verticales, escala 1/20 m. — 2
Planta gral., escala 1/100 m. — 3
Seccion longitudinal por la linea AH de la Yglesia, escala 1/100 m. — 4
Ydem transversal por [illegible] y nueva linea EF escala 1/100 m. — 5
Ydem por el crucero linea CD escala 1/100 m. — 6
Fachada principal escala 1/100 m. — 7
}
Ante-proyecto {
Planta del templo y accesorios en escala 1/100 m. — 8
Seccion longitudinal por la linea AB de la planta escala 1/100 m. — 9
Ydem transversal por las capillas nuevas con linea GH escala 1/100 m. — 10
Ydem por el crucero linea CD escala 1/100 m. — 11
}

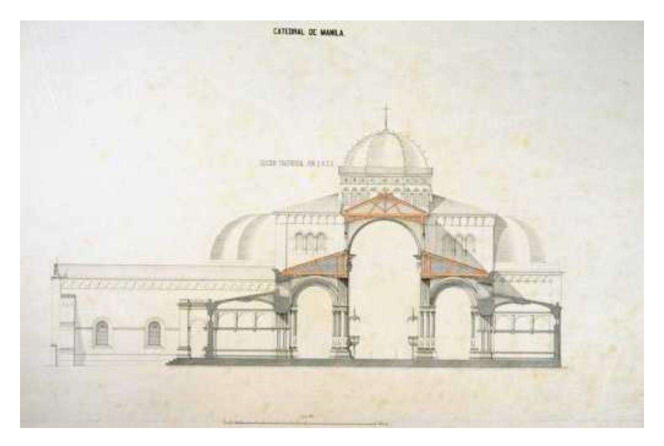
Complemento al ante-proyecto.
Ampliacion de la Memoria
Planos {Seccion longitudinal por el eje de la nave central. Escala 1/100 m. Seccion transversal por la Yglesia en la proyeccion de las capillas. Escala 1/100 m.}
Vistas fotográficas {Una por el exterior de la Yglesia representando las obras de ejecucion. Una al exterior representando el [illegible] por la [illegible]}

Proyecto
1. Memoria
2. Quince planos del estado actual.
3. Diez y nueve planos [illegible] de conjunto y detalle
4. Estudio de entramados. Cinco planos
5. Clasificacion y tasacion de los materiales procedentes de las fábricas q.e se derriban, [illegible]
6. Cuadros de precios elementales y compuestos
7. Presupuesto importante 1.593,642 pesetas y [illegible]

11. Serrano Salaverri, proyecto y ante-proyecto para la catedral de Manila, 1873. ASF. Archivo, sign. 2-42-2.



12. Serrano Salaverri, fachada principal de la catedral de Manila, 1876. Archivo Histórico Nacional, Madrid.



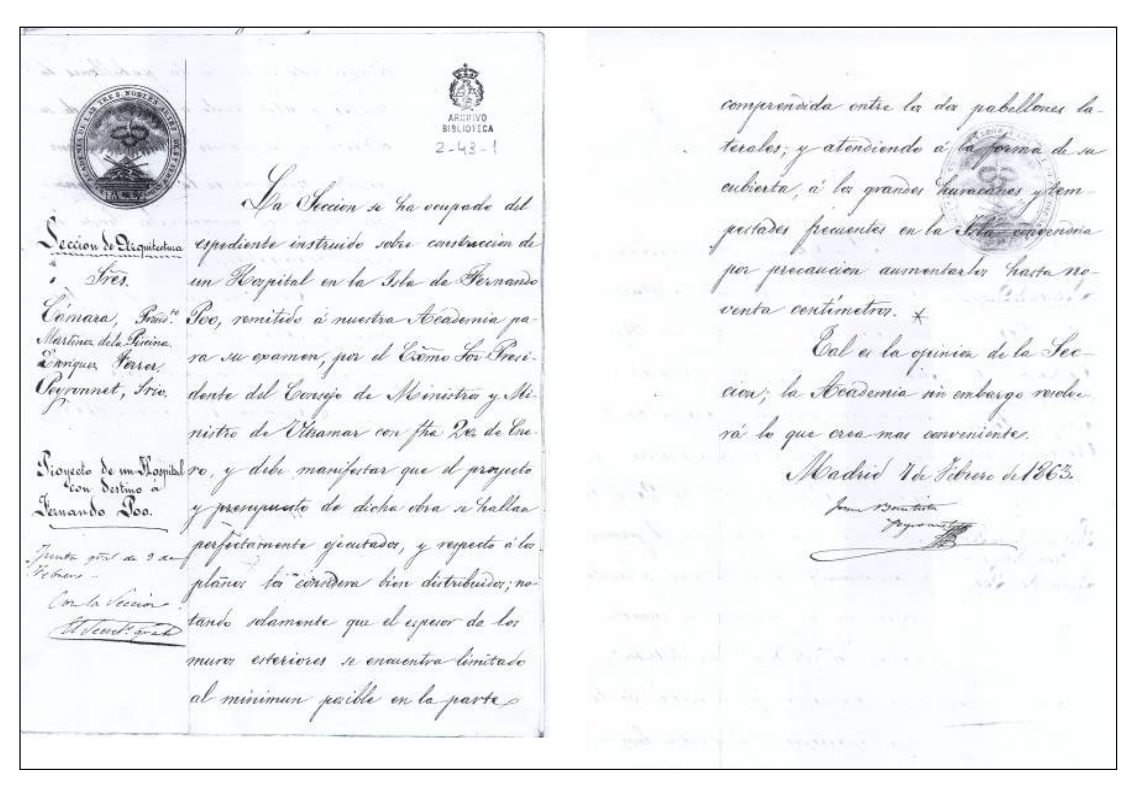
13. Serrano Salaverri, sección transversal de la catedral de Manila, 1872. Archivo Histórico Nacional, Madrid.

la dirección de las obras públicas tras el terremoto de 1863 en virtud de las Reales Órdenes de 10 de agosto y 19 de octubre de 1863, y que terminado su compromiso con el Gobierno el 4 de junio de 1872 volvió a renovarlo el 31 de diciembre, no teniendo efecto hasta el 2 de mayo de 1873: "1ª que no cabe en justicia asignar al Sr. Salaverri por el tiempo que trabajó como Arquitecto libre en la ejecucion de dicho proyecto la totalidad de 14.800 pesos fuertes, cantidad que la Seccion estimaría como suficiente recompensa de dicho notable trabajo si se hubiese verificado todo el estudio en las circunstancias de libertad absoluta: 2º que es justo y equitativo conceder al Sr. Serrano una parte de dicha suma correspondiente al trabajo ejecutado durante el tiempo que permaneció en libertad; y 3º que la Seccion, considerando la importancia artística del trabajo referido gradua aquella parte en la cantidad de 10.000 pesos fuertes ó sean 50.000 pesetas sencillas, que es algo mas de las dos terceras partes del valor total del proyecto completo"[28] (ils. 12 y 13).

Después de Salaverri el ingeniero Eduardo López Navarro continuó los trabajos de la catedral de Manila, introduciendo cambios en el segundo cuerpo de la fachada y en las cubiertas rememorando la arquitectura del hierro. Posteriormente se hizo cargo de la obra Manuel Ramírez Bazán, quien aportó una solución diferente al proyectar exenta la torre del edificio, pero a éste le siguió el ingeniero jefe Francisco de Castro Ponte, quien proyectó en 1894 la construcción de las dos torres gemelas[29].

GUINEA ECUATORIAL

Entre los expedientes conservados y no pertenecientes a los territorios de ultramar destacan los relativos a Guinea Ecuatorial. Desde finales del siglo XV hasta el último tercio del siglo XVIII permaneció en manos portuguesas hasta que después del Tratado de San Ildefonso de 1777 y del Pardo en 1778, Portugal cedió a España la posesión de sus territorios insulares de Fernando Póo, Corisco, los dos Elobeyes y Annobón, así como los puertos y costas opuestos a estas islas e islotes en el continente africano. El territorio tuvo un control hispano-británico desde 1778 hasta 1841, pasando a ser de dominio español entre 1845 hasta el 12 de octubre de 1968 en que obtuvo su independencia[30].



Sección de Arquitectura
Sres.
Cámara, Presid.te
Martinez de la Piscina
Enriquez, Ferrer
Peyronnet, Srio.

Proyecto de un Hospital con destino á Fernando Poo.

Junta gral. de 9 de Febrero –
Con la Sección –
El Secret.o gral.

La Sección se ha ocupado del expediente instruido sobre construccion de un Hospital en la Isla de Fernando Poo, remitido á nuestra Academia para su examen, por el Excmo Sor Presidente del Consejo de Ministros y Ministro de Ultramar con fha 20 de Enero, y debe manifestar que el proyecto y presupuesto de dicha obra se hallan perfectamente ejecutados, y respecto á los planos los considera bien distribuidos; notando solamente que el espesor de los muros exteriores se encuentra limitado al minimun posible en la parte comprendida entre los dos pabellones laterales; y atendiendo á la forma de su cubierta, á los grandes huracanes y tempestades frecuentes en la Isla convendria por precaucion aumentarlos hasta noventa centimetros. ✱

Tal es la opinion de la Seccion; la Academia sin embargo resolverá lo que crea mas conveniente.

Madrid 7 de Febrero de 1863.

14. Informe de la Sección de Arquitectura sobre un hospital en Fernando Poo, 7 de febrero de 1863. ASF. Archivo. sign. 2-43-1.

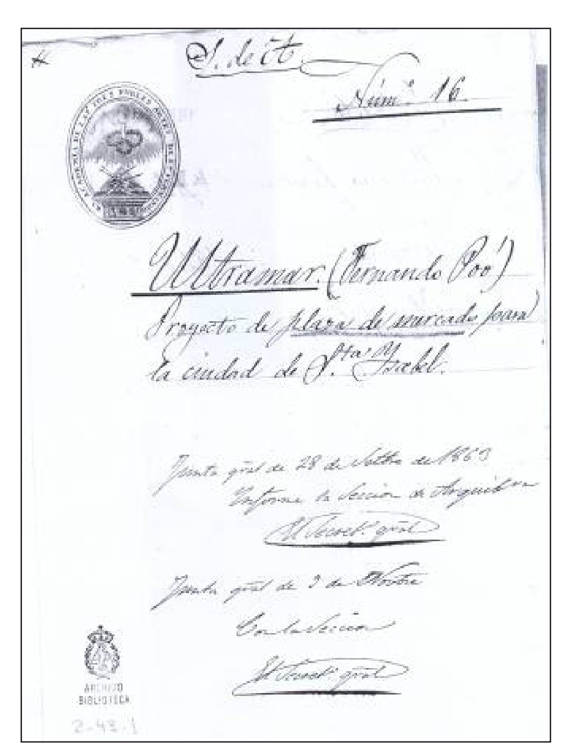
El primer expediente remitido por el Ministerio de Ultramar llegó a la Academia el 20 de enero de 1863. Respondía a la construcción de un hospital de mampostería en la isla de Fernando Poo, que fue estudiado por la Sección de Arquitectura el 7 de febrero de ese mismo año (ils. 14 y 15). Se halló el presupuesto perfectamente ejecutado y los planos bien distribuidos, no sólo por el espesor de los muros exteriores que se hallaban limitados al mínimo en la parte comprendida entre los dos pabellones laterales sino también por la forma de su cubierta, dados los huracanes y las tempestades tan frecuentes en la isla. Por todo ello sería aprobado en su totalidad por la Academia el 9 de febrero de 1863[31]. El proyecto fue nuevamente remitido a informe el 1 de septiembre de 1863, con objeto de que fuesen propuestas las modificaciones oportunas en el proyecto facultativo e introducidas en el plano las reformas necesarias, en interés de la salubridad del establecimiento y la regular distribución de sus departamentos. La Sección advirtió el 8 de octubre de 1863 que además de no constar los datos de la localidad, la elevación de un segundo piso alteraba completamente el proyecto y no era conveniente en un país tan cálido y a la vez tan húmedo como era la isla de Fernando Poó.

Ante tales circunstancias y no poderse señalar detalladamente cómo debían realizarse las modificaciones, la Sección se abstuvo de consignar opinión alguna al respecto, acordando la nueva remisión del proyecto a fin de que el autor hiciese uno nuevo que reuniese las condiciones relativas al clima y a los medios edificatorios que pudieran disponerse[32]. Según esta censura, el 30 de mayo de 1865 se volvió a remitir el expediente compuesto de una memoria descriptiva, el presupuesto calculado en 859.793 reales, los precios elementales, varios planos con detalles de las plantas baja, principal y segunda, los cortes y sus detalles, además de los detalles de la escalera principal y la situación del nuevo

15. Expediente de un hospital para Fernando Poo, 1863. ASF. Archivo, sign. 2-43-1.

hospital. En esta ocasión la Sección de Arquitectura reunida el 22 de junio de 1865 censuró y aprobó el proyecto, no sin antes advertir ciertas indicaciones acerca de la disposición y la representación de las armaduras, en las que no aparecían los detalles de los cortes de las piezas tan necesarios para el enlace y solidez del conjunto de aquellas, la falta de tornapuntas, jabalcones y contrapares para evitar la flexión de los pares y la mala disposición de los virotillos, que conforme estaban representados no tenían objeto ni justificación[33].

El mismo año en que fue remitido el proyecto del hospital para Fernando Poo llegó un segundo expediente procedente de Guinea. En esta ocasión se trataba de una plaza de mercado para la ciudad de Santa Isabel, capital de la isla de Fernando Poó, suscrito por el comandante de ingenieros Francisco Osorio. El nombre de Santa Isabel, hoy Malabo, fue tomado por la ciudad de Port Clarence, en honor a la reina Isabel II, cuando la isla volvió estar bajo control español. Fue recibido por la Corporación el 25 de septiembre de 1863 junto con la memoria facultativa (1 pliego), el presupuesto de 181.602 reales y un plano con las plantas y el alzado de la obra. Sección, reunida el 9 de noviembre examinó todo lo remitido y acordó que aunque el proyecto era aceptable por su sencillez y buena disposición debía rebajarse la altura de los cobertizos que era bastante considerable al tener cerca de 30 pies. También que la escalera debía estudiarse


S. de O.

Núm.º 16.

Ultramar. (Fernando Poó)

Proyecto de plaza de mercado para la ciudad de Sta. Isabel.

Junta gral. de 28 de Setbre. de 1863

Informe la Sección de Arquitectura

El Secret.º gral.

Junta gral. de 3 de Octubre

Con la Sección

El Secret.º gral.

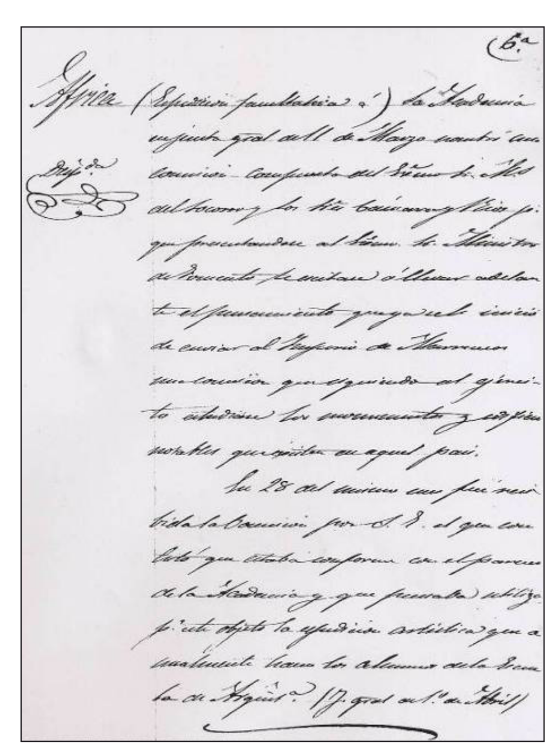
16. Expediente de la plaza del mercado para Santa Isabel en Fernando Poo, septiembre de 1863. ASF. Archivo, sign. 2-43-1.

algo más a fin de colocarla de manera que no ocupase el vestíbulo de entrada y que la segunda crujía era demasiado oscura, sobre todo teniendo en cuenta el gran espacio del que se disponía. Y respecto al presupuesto, estaba bien formado y parecía equitativo dado que parte de los materiales debían ser trasladados desde Cádiz o Inglaterra[34] (il. 16).

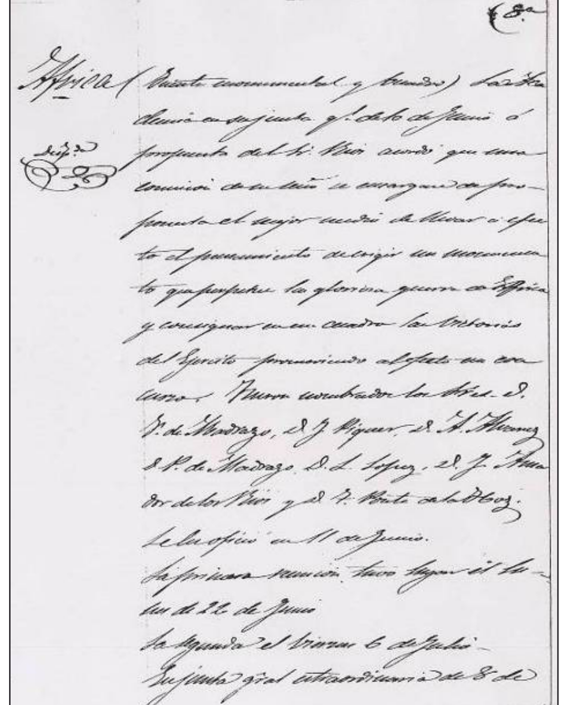
Tenemos constancia que Francisco Osorio junto con Manuel Iradier anexionaron en 1884 mediante convenios con los indígenas los territorios comprendidos entre los límites de Munda-Gabón por el sur, Muni-Babito por el norte y Sierra de Cristo por el este. Y asimismo que a raíz de la Conferencia de Berlín de 1885 se reconoció a España la Soberanía de 300.000 km^2, lo que supuso una considerable disminución del territorio que antes poseía.

MARRUECOS

Aparte de los expedientes procedentes de Filipinas y Guinea Ecuatorial, la Academia conserva un reducido número de ellos relativos a Marruecos y Gibraltar que no hemos querido dejar de señalar por cuanto que la Corona española tuvo durante cierto tiempo dominio sobre estos territorios. Respecto a los primeros, en 1861 se hizo una exposición facultativa, ya manifestada anteriormente al Imperio de Marruecos, de una comisión artística que siguiendo al ejército estudiase los monumentos y edificios notables de aquel país. La comisión formada por alumnos de la Escuela de Arquitectura fue recibida por las autoridades, dándose cuenta de ello en la junta general del 1 de abril de ese mismo año[35] (il. 17).



17. Expediente de la comisión artística para el estudio de los monumentos de Marruecos. ASF. Archivo, sign. 1-48-4.



18. Comisión formada para perpetuar la memoria de las Victorias de África. ASF. Archivo, sign. 1-48-4.

A propuesta del profesor Amador de los Ríos, se acordó en la junta general del 10 de junio que una comisión de su seno se encargase de estudiar el mejor medio de llevar a cabo el pensamiento de un monumento que perpetuase la gloriosa Guerra de África y consiguiese en un cuadro representar las victorias del ejército. Para este objeto fueron nombrados Madrazo, Piquer, A. Álvarez, Pedro de Madrazo, López. Amador de los Ríos y Ponte de la Hoz, profesores que tuvieron su primera reunión el 22 de junio y la segunda el viernes 6 de julio de 1861[36] (il. 18).

En la junta general extraordinaria del 8 de julio se dio cuenta que aparte de esta comisión, el presidente y el secretario general de la Corporación debían elevar una exposición a S.M. para que fueran recibidos por la Reina, quien se dignó a ello el 11 del mismo mes a las 9 de la noche.

GIBRALTAR

En cuanto a Gibraltar, tan sólo dos expedientes hacen alusión a este peñón conquistado por los meriníes desde 1309 a 1333 y desde este año hasta 1713 por los españoles, pasando desde entonces a ser de dominio británico. Uno fue remitido por decreto marginal del Ministerio de Fomento y respondía a la exposición del teniente coronel retirado del cuerpo de Ingenieros Mariano Albo (Madrid, 1786), quien señalaba sus méritos y servicios, como las diferentes comisiones que había llevado a cabo en su dilatada carrera como arquitecto militar y civil. Igualmente, ponía de manifiesto que por sus conocimientos y aplicaciones en el arte de la construcción había sido reconocido en calidad de arquitecto en los reinos de Francia e Inglaterra, pero que no podía ejercer esta profesión sin la real licencia (il. 19). La exposición venía acompañada de los documentos justificativos de sus servicios y las comisiones militares que había desempeñado, así como de varias certificaciones que acreditaban sus obras en la ciudad de Marsella y en la plaza de Gibraltar, en la que había proyectado y construido el templo anglicano. Con todo ello y en su deseo de pertenecer a la Academia de San Fernando aprovechó la ocasión para suplicar de la Institución se sirviera librarle el título de maestro arquitecto relevándole de otra prueba en vista a sus méritos, idoneidad, rango y avanzada edad.

Ante todo lo expuesto, la Comisión de Arquitectura reunida el 30 de julio de 1833 acordó comunicar al interesado: "se presta hoy tan favorable cuanto necesario sea á la concesion de su suplica reservada por Estatuto al Soberano"[37].

Sin duda, la hoja de servicio de Mariano Albó era espectacular ya que había sido alumno de la Academia de Ingenieros de Alcalá de Henares, de la que salió como subteniente, y había ingresando en el Real Cuerpo de Ingenieros con la promoción del 4 de septiembre de 1805. Combatió en distintos frentes durante la invasión francesa (Madrid, Zaragoza, Valencia, Teruel, Sagunto, etc.) al tiempo que intervino en obras de fortificación de campaña, entre otras, en la rehabilitación del castillo de Lorca. En 1813 fue designado comandante de ingenieros de la 4º División del Ejército de Valencia y en 1816 fue destinado al Ejército de Observación de los Pirineos Orientales, mismo año en que se integró en el Ejército Expedicionario del Río de la Plata como jefe del Parque de material de ingenieros. Tres años más tarde se retiró a Madrid, volviendo al servicio en 1820 para ser nombrado Jefe del Estado Mayor del primer Ejército de Operaciones. Tras ser prisionero de los "Realistas" en el castillo de Tortosa, logró escaparse y embarcarse en Gibraltar, desde donde pasó a Italia y posteriormente a Francia. Se acogió a la amnistía

19. Exposición de Mariano Albo a la Academia, 1833. ASF. Archivo, sign. 1-30-3.

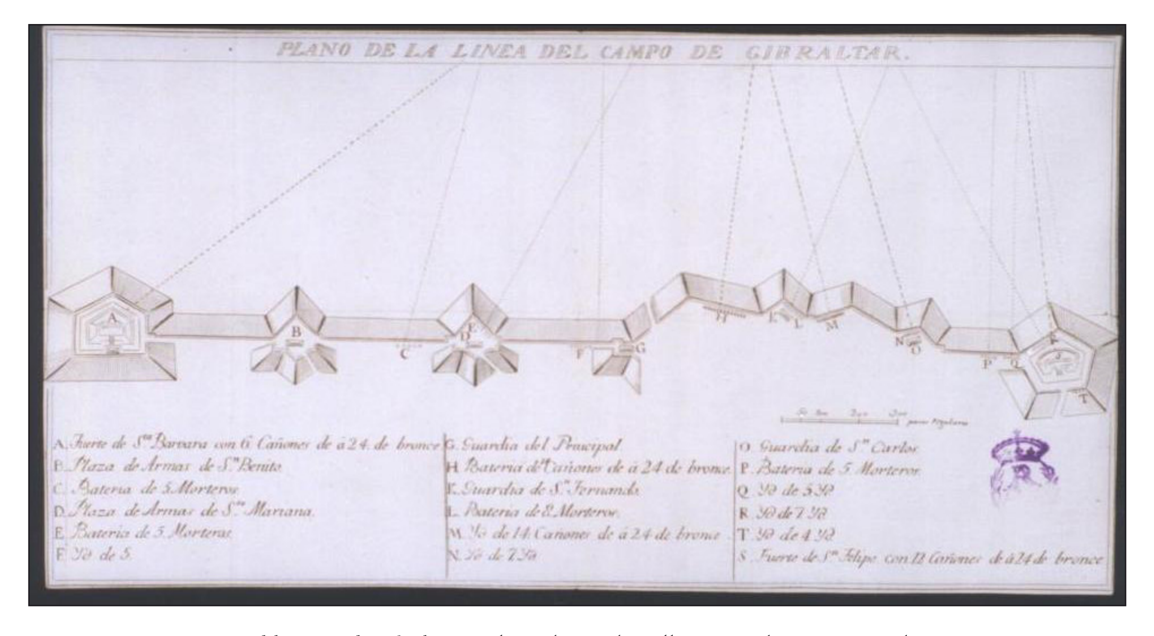
de 1833, momento en que solicitó de la Academia el título de arquitecto, grado que le fue concedido por su larga y fructífera trayectoria profesional. En noviembre de 1834 descubrió en Mérida un pavimento de mosaico parecido al que se había descubierto en 1794 en la villa de Comunión (Álava), cuyos adornos consistían en crucetas o cruces griegas, escamas, lazos, figuras geométricas, etc.[38] Llegó a ser académico correspondiente de la Real Academia de la Historia y en 1840 teniente coronel mayor del Colegio General Militar de Segovia, hasta que se le concedió el retiro definitivo en 1849[39]. Una de sus obras más importante fue *Observaciones sobre mejoras de Madrid y proyecto de enseñanza de la Puerta del Sol*, publicada en 1854[40].

Sin proceder de Gibraltar pero relacionado con el Peñón tenemos el expediente relativo a la construcción de una casa aduana en la Línea de la Concepción de Gibraltar (Cádiz). El proyecto fue presentado en 1879 por T. Tudura y estaba formado por los diseños de las plantas baja, principal y de armaduras; las fachadas principal y lateral, y una sección. La Línea de Contravalación o Línea de Gibraltar, levantada después del Tratado de Utrech de 1713 y concluida en 1735, tenía como funciones la defensa del itsmo frente a incursiones británicas y que éstas extendiesen sus dominios mas allá del Peñón. A partir de 1731 se levantaron en ella los fuertes de Santa Bárbara y San Felipe en las playas de levante y poniente respectivamente, y entre ellos una gran muralla con

varias plazas de armas en punta de diamante con cuerpos de guardia (San Benito y Santa Mariana), las guardias de San Fernando y San Carlos y la batería de Moros (il. 20).

En esta línea estuvo prohibido el asentamiento de población civil de forma estable, ya que en su origen fue un campamento militar provisional que sirvió después de emplazamiento a las fortificaciones construidas para asediar Gibraltar. Las fortalezas allí levantadas y cuya existencia nos muestra el plano anónimo conservado en el Gabinete de Dibujos del Mueso de la Academia de San Fernando (inv. A-3781), quedaron intactas durante veinte años, pero con la invasión Napoleónica a principios del siglo XIX España firmó un pacto de defensa con los ingleses frente a los franceses, lo que trajo consigo que accediese a derribar en 1810 las fortificaciones españolas y las baterías de sus alrededores. Una vez destruida la línea física que bloqueaba el paso del istmo, la ciudad creció con gran dependencia de Gibraltar cubriendo las necesidades de la colonia británica. Hasta el 20 de julio de 1870 formó parte del termino municipal de San Roque, siendo controlado por militares, terratenientes y aristócratas, pero a partir de esta fecha se independizó constituyendo un nuevo Ayuntamiento bajo el nombre de La Línea de la Concepción al ser la patrona del ejército. Desde entonces, comerciantes, negociantes y trabajadores en general decidieron el destino de la nueva ciudad, surgiendo en el casco urbano edificios propios de cualquier ciudad (ayuntamiento, aduana, plaza de toros, etc.).

La aduana de la Línea pasó por varias vicisitudes a lo largo del siglo XIX. De ser un simple "fielato" aduanero en 1857 se amplió su habilitación en 1866 para despachar las mercancías de valor no superior a 20 escudos. Tres años más tarde se volvió a ampliar la habilitación para despachar madera de ebanistería y construcciones y en 1870 apareció por primera vez en los textos oficiales con una habilitación mayor[41]. Nueve años más tarde llegaron a la Academia para su censura los planos de la nueva aduana que se quería construir, cuyo informe sería elaborado por el académico de mérito Simeón Ávalos, previo nombramiento de la Sección de Arquitectura. El profesor los encontró aceptables pero siempre que se introdujesen algunas modificaciones, entre



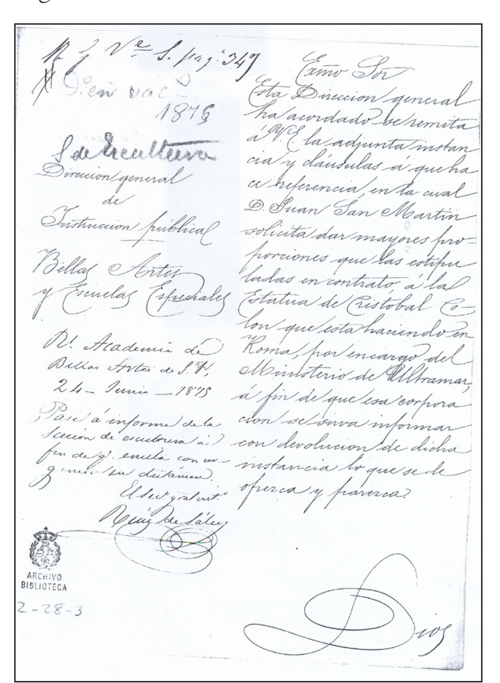
20. Anónimo, *Línea del Campo de Gibraltar*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº inv. A- 3781.

ellas "aumentar en altura las ventanas de los pisos bajo y principal, y en dimensiones las de la puerta de entrada, y conservar para ancho ó latitud de los tiros de escalera un metro. Aumentar el espesor ó grueso de los muros en planta baja hasta cincuenta y seis centímetros y hasta cuarenta y ocho los de la principal, y modificar la construccion de azoteas evitando que el mortero de cal se ponga en contacto con las maderas"[42]. En cuanto a las condiciones facultativas y el presupuesto de la obra, los halló bien formados aunque faltaba el cuadro de los precios simples y compuestos que era obligatorio al tratarse de una obra pública.

OTROS

Hemos dejado para el final dos expedientes que sin corresponder a Filipinas, Guinea Ecuatorial, Marruecos o Gibraltar complementan el tema tratado, al responder a varias obras para la propia sede del Ministerio de Ultramar. El primero de ellos está fechado en 1875 y se refiere a una instancia remitida a la Academia por Juan San Martín a través de la Dirección General de Instrucción Pública, Bellas Artes y Escuelas Especiales, solicitando el dar mayores proporciones que las estipuladas en el contrato a la estatua de Cristóbal Colón, que se estaba realizando en Roma por encargo de ese Ministerio (il. 21).

La instancia pasó a informe de la Sección de Escultura el 24 de junio de 1875, la cual quedó conformada por los profesores Medina (presidente), Ponzano, Bellver y Martín (secretario). La junta acordó comunicar al interesado que según el contrato sólo se fijaba la altura indicada en 6 pies como límite inferior, por lo que sin el permiso correspondiente podía aumentarla según le conviniese. Por otro lado, que la conveniencia de aumentar la altura dependía del lugar en donde iba a situarse la escultura pero al carecer la Sección de este dato nada podía decir al respecto[43]. Posiblemente la estatua de Colón responda a la erigida en el Patio de Colón dentro del Palacio de Santa Cruz (Madrid), cuando el edificio pasó a ser la sede del Ministerio de Ultramar.


1875
S. de Escultura
Dirección general
de
Instruccion pública
Bellas Artes
y Escuelas Especiales
Rl. Academia de Bellas Artes de S. F.
24 - Junio - 1875
Pase á informe de la Seccion de escultura...
Excmo. Sor.
Esta Direccion general ha acordado se remita á V. E. la adjunta instancia y cláusulas á que hace referencia, en la cual D. Juan San Martin solicita dar mayores proporciones que las estipuladas en contrato, á la Estatua de Cristobal Colon que esta haciendo en Roma, por encargo del Ministerio de Ultramar, á fin de que esa corporacion se sirva informar con devolucion de dicha instancia lo que se le ofrezca y parezca.
Dios
ARCHIVO BIBLIOTECA
2-28-3

21. Instancia de San Martín a la Academia, 1875. ASF., sign. 2-28-3.

El segundo y último expediente está datado en 1878 y responde a las obras que se estaban practicando en el propio edificio del Ministerio, a fin de dotarlo de mayor seguridad y exigir la debida responsabilidad a quien había permitido el hundimiento de una parte de su fábrica. Desde 1863 la sede del Ministerio de Ultramar se había ubicado en la antigua Real Cárcel de Corte o Palacio de Santa Cruz, es decir, en uno de los primeros edificios levantados cuando la Corte se trasladó definitivamente a Madrid en 1606 bajo el reinado de Felipe IV.

Conocida la obra en otro tiempo como Palacio de la Audiencia y Sala de Alcaldes de Casa y Corte fue delineada por el Marqués de la Torre, Juan Bautista Crescenci, siendo levantada entre 1629 y 1634 por los arquitectos Cristóbal de Aguirre y José de Villarroel siguiendo el esquema utilizado

por Juan de Mora en la reconstrucción del Antiguo Alcázar de Madrid. Ubicado el edificio en la plaza de la Provincia, nº 1, c/v calle de Santo Tomás, nº 2, c/v Concepción Jerónima, nº 16, c/v del Salvador, nº 1, sufrió un incendio en 1791 que destruyó casi por completo su cubierta y la torre con chapitel que daba a la calle del Salvador que no sería completamente arreglada hasta finales de la década de 1870 (il. 22).

Con los gobiernos liberales los antiguos edificios de la monarquía pasaron a la utilidad pública, siéndoles concedidos nuevos usos institucionales más acordes con el nuevo sistema constitucional. Por este motivo la obra que nos ocupa fue transformada en 1846 en Palacio de la Audiencia, albergando ocho de los diez juzgados de primera Instancia e instrucción de la capital, además del registro civil y las salas destinadas a los juicios de conciliación, pasando a convertirse en 1863 en sede del Ministerio de Ultramar hasta que en 1898 cesase en sus funciones tras el desastre militar en Cuba y Filipinas.

En el momento en que el edificio se convirtió en sede del Ministerio de Ultramar los bustos de Cristóbal Colon y Juan Sebastián Elcano presidieron los dos patios o claustros interiores, «de la Audiencia» y «de los Calabozos», pasando a denominarse de Colón y de Elcano respectivamente, lo que ha perdurando hasta nuestros días. Posiblemente, la estatua que se estaba realizando en Roma por mandato de este Ministerio en 1875 y que responde al expediente anteriormente mencionado fuese la que presidiese el patio de Colón.

Antes de finalizar la década de los años setenta del siglo XIX el hundimiento de una parte del edificio trajo consigo el estudio de las causas que lo habían motivado y quienes



22. Real Cárcel de Corte después del incendio del 4 de octubre de 1791. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº inv. A-935.

23. Solicitud del Ministerio de Ultramar a la Academia sobre las obras que se están practicando en el edificio del Ministerio de Ultramar (Madrid), 1878. ASF. Archivo, (izq.).
24. Solicitud de los arquitectos Ruiz de Sálces y Ávalos al Ministerio de Ultramar para que le sea remitido el expediente completo de la obra, abril de 1878, ASF. Archivo, (dcha.).

eran los responsables del desastre. Enterada la Sección de Arquitectura a través de un informe remitido a la Academia por el Ministerio de Ultramar (il. 23), nombró en su junta celebrada el 28 de marzo de 1878 a los académicos Ruiz de Sálces y Ávalos para ejecutar el informe correspondiente sobre las obras que se habían practicado, las que debían practicarse para dar la solidez necesaria al edificio y si la responsabilidad de los hechos debía exigirse al arquitecto encargado de ellas por falta de dirección o a los contratistas por su mala construcción[44] (il. 24). El 6 de abril los arquitectos expusieron la necesidad de tener el expediente completo, es decir, el presupuesto y el pliego de condiciones facultativas y económicas para la subasta de seguridad, la copia autorizada del acta de la subasta y la escritura de contrato otorgada por el remitente Manuel Plana, a fin de poder informar con mayor acierto sobre el encargo para el que habían sido comisionados.

Una vez que tuvieron en su poder todos los documentos requeridos junto con los planos realizados por el arquitecto José María Gómez, los académicos se personaron en la obra para llevar a cabo el reconocimiento, dejando concluido el informe el 23 de abril. Pudieron observar *in situ* el hundimiento parcial de las bóvedas de los pisos bajo y principal, y como la estructura del edificio en donde se estaban realizando las obras estaba formada por "una crugía de 6 metros 70 cent° de luz limitada por la fachada á la calle del Salvador, y una traviesa paralela, la cual separa esta crugía de la galería abierta al patio que forma una segunda pero mas pequeña crugía de 3 metros 20 cent° de latitud ó ancho.= 2° Que previo apeo de las bóvedas de la galería al patio se practicó la demolición de las bóvedas de la crugía y de casi toda la fachada y se recalzó por puntos la traviesa intermedia, con fábricas

mixtas de mampostería y de ladrillo, en machos de mayor y menor entre un hormigón construido para cimiento de aquella.=3° que inmediatamente de ejecutado el recalzo de la traviesa se demolió la bóveda del Sótano y el zócalo de la fachada y se procedió a la edificación de nuevo de ambas partes del edificio, construyéndose a la vez y á manera que se iban levantando los diversos cuerpos de la fachada, las bóvedas tabicadas de la crugía que se han hundido y los lunetos de enrás que formaban el piso en las enjútas.=4° Que para no retardar la terminación de las obras se ha utilizado todo el tiempo disponible ejecutándola aquellas en los meses de Octubre á Febrero inclusíves"[45].

Tras describir la fábrica y las medidas del muro de fachada, así como los machos de la misma y la traviesa, expusieron las causas del hundimiento en la premura y época en la que habían sido ejecutadas las obras, máxime cuando se trataba de un edificio de más de dos siglos de antigüedad que había sufrido cambios, transformaciones e incendios, lo que unido a la acción del tiempo habían introducido movimiento y alteraciones en su estructura: "aun ejecutado con grandes precauciones el recalzo de una traviesa importante que soporta no escaso peso, ha de experimentar los naturales asientos de obra cuando suprimidos los apeos que contribuyeron a realizarlo, se encuentra actuando por si sola y sufriendo las cargas y empujes que le transmiten las demas construcciones [...]. De la misma manera las fábricas recién ejecutadas, carecen por largo tiempo de la cohesión y dureza indispensables para remitir á ellas esfuerzos y presiones, sobre todo oblicuas: y si á esto se agrega que el empleo de los morteros y demas materiales de union se hace en una epoca de lluvias y de hielos de corta duracion [...] como ha acontecido en la que nos ocupa, que las exigencias del servicio no consienten la suspensión total de los trabajo ni siquiera las parciales mas indispensables para que adquieran las fábricas la cohesión bastante"[46].

Se percataron también que en la planta baja se hallaba húmedo y tierno el yeso de la bóveda tabicada debido a la gran masa de aire que se había acumulado en los lunetos de descarga sin medio alguno de oreo y que el desplome de la fachada se había debido al empuje de las bóvedas cuando aún estaban tiernas sus fábricas, consecuencia de la época en que había sido construida y de la premura de su ejecución.

Respecto a la responsabilidad del arquitecto y el contratista en el siniestro, especificaron que en caso de que el hundimiento de las bóvedas no se debiera a su forma inadecuada y resistencia, la debilidad o falta de resistencia y a los materiales o a la forma de haberlos empleado en obra, era indudable que no existía culpa o falta del arquitecto director. Que tampoco existiría responsabilidad directa del contratista por las causas anteriormente mencionadas, aunque siendo los hielos, las lluvias y la premura en la ejecución de las obras las que habían contribuido a su derrumbe, era indiscutible que el contratista debía haberse preocupado de preveer las causas en la marcha de las obras y contar con las diferentes contingencias antes de haber contratado la obra, no por las obras en sí mismas sino en cuanto a la relación a su coste y tiempo de ejecución, ya que debía haber previsto tanto los efectos de las heladas y la humedad de las bóvedas tabicadas, como haber solicitado del arquitecto y de la Junta Inspectora de las obras una prórroga para terminarlas, o bien declinar su responsabilidad en el éxito.

Con todo ello y poniendo de manifiesto algunos precedentes, los académicos determinaron finalmente que tanto el gasto de la demolición y escombrado de las bóvedas tabicadas hundidas como la reedificación de la rosca del sótano deteriorado y el gasto de los apeos preventivos colocados, debían ser costeados por el contratista. En cuanto a las obras que debían ejecutarse para dar la solidez necesaria al edificio, señalaron la necesidad de "registrar los tirantes de hierro que habían colocado sobre las bóvedas para cerciorarse de que se hallan templados, ó ejerciendo su función [...] escombrarse el sotano y reedificar

cuidadosamente la bóveda de rosca que le cubre [...] que se coloquen suelos formados con vigas de hierro que sustituyan á las bóvedas construyéndolos con las debidas precauciones para procurar que á la vez átiranten cuanto sea posible la fachada, ejecutando todas estas obras con esmero y sin precipitación [...] suprimir ó quitar paulatinamente y no de una vez las torna puntas que apean ó contienen por la calle del Salvador el hundimiento hacia la calle, de los machos de fachada recién construidos"[47].

Después de muchos años y tras las diferentes reorganizaciones ministeriales el edificio se ha mantenido en pie y ha sufrido alguna que otra ampliación, como la proyectada en 1951 por el arquitecto Pedro Muguruza, quien añadió un cuerpo posterior siguiendo el mismo estilo con el que había sido dotado el edificio en el siglo XVII (il. 25).

CONCLUSIONES

Una vez estudiados los expedientes que fueron remitidos a la Academia para su censura podemos sacar conclusiones muy similares a las extraídas en los expedientes americanos, objeto de estudio en el artículo publicado en el número anterior, las cuales podemos resumir en:

1.- Que la construcción en las colonias fue una consecuencia de lo que ocurría en la metrópoli aunque con ciertas variaciones teniendo en cuenta la distancia entre ellas, la climatología (huracanes, terremotos y otros diversos accidentes naturales de distinta índole) y las características constructivas autóctonas, en el caso de Filipinas balcones volados cerrados en las plantas superiores con paneles correderos; construcciones de caña y nipa; ventanas cuyos vidrios estaban realizados de capiz (concha plana traslúcida); falsos



25. Ministerio de Asuntos Exteriores en la actualidad. Archivo particular.

techos y paredes de madera con celosías en la parte superior; tobas volcánicas, molduras de cal de ostras, techos de palma sobre cañas de bambú, etc.

2.- Que en vista de que las obras y el sistema de fortificación (murallas, fuertes, muros cortina, baluartes, bastiones, castillos y fortalezas) ya habían sido resueltos en su mayoría entre los siglos XVI y XVIII por el cuerpo de ingenieros militares, los expedientes responden en su mayoría a obras civiles, sobre todo a edificios públicos (fábrica de tabacos en Malabón (1856), hospicio de San José (1859), cárcel y casa de corrección para Manila (1861), hospital para Fernando Poó (1863), la Plaza del mercado en Santa Isabel (1863), Palacio del Gobernador de Manila (1876)), tan sólo correspondiendo uno a obra religiosa (catedral de Manila 1868).

3.- Que muchos de los proyectos fueron de restauración o reedificación debido a accidentes naturales de diversa índole que arruinaban las fábricas, lo que provocó la variación de la reglamentación de los materiales y sistemas constructivos con los que construir para preservar las obras el mayor tiempo posible. Esto ocurrió en Filipinas tras los terremotos de 1863 y 1880, momento en el que la Administración española aprobó una legislación para regular las obras de construcción, las nuevas técnicas y los modernos materiales en el ámbito constructivo, como el modo en que debían llevarse a cabo las obras.

4.- Que aunque la instalación de academias y escuelas de dibujo cuyo material didáctico era aprobado por el Gobierno español fue un hecho como en Manila (1849), nunca consiguieron la categoría y las prerrogativas de las reales academias de la metrópoli, lo que llevó implícito la escasez de profesionales con título expedido por la Academia de San Fernando (Madrid) que pudieran ejercer la profesión de manera oficial. A ello cabría añadir que la enseñanza preparatoria para las carreras superiores sólo permitía el acceso a las academias especializadas en España y la inexistencia de un centro como en la metrópoli en donde pudieran aprender la profesión ingenieros y arquitectos.

5.- Que debido a este hecho, la actividad constructora en las colonias fue de mano de prácticos albañiles, maestros de obras, arquitectos graduados en el extranjero e ingenieros militares encargados de las obras de fortificación o de la Administración colonial, entre ellos Gregorio Verdú, Nicolás Valdés y Eduardo López Navarro en Filipinas, o Mariano Albo en Gibraltar, quienes trabajaron con el beneplácito del Gobierno español debido a la escasez de profesionales y la demanda existente.

6.- Que los agravios sufridos por los arquitectos titulados ante el intrusismo de los numerosos profesionales que trabajaban contradiciendo las reales órdenes fue una constante, muestra de ello son las denuncias que fueron remitidas a la Academia por este motivo, entre ellas la elevada desde Filipinas en 1846 por el maestro arquitecto Ignacio Barinaga y en 1870 por el arquitecto Vicente Serrano Salaverri.

7.- Que la ausencia de arquitectos movió a la metrópoli a convocar plazas de arquitectos municipales y de hacienda, como de ayudantes de arquitecto civil y de dibujantes para paliar el problema sin apenas conseguirlo, dado que fue escaso el número de opositores que optaban a ellas debido a las condiciones y a la dotación de las mismas. Los expedientes relacionados con la convocatoria de plazas en Filipinas que apenas cubrían las necesidades demandadas responden a una plaza de arquitecto en 1846 y otra en 1856, mientras que una de ayudante de arquitecto civil en 1862.

NOTAS

1. Para mayor información sobre la historia de Filipinas vid. MONTERO Y VIDAL, José, *Historia general de Filipinas desde el decubrimiento de dichas islas hasta nuestros días,* Madrid: M. Tello, 1898.
2. ASF. Archivo, sign. 2-38-8.
3. ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, "José Ignacio Barinaga", en *Biografía de arquitectos, maestros de obras, directores de caminos vecinales, alarifes y otros artistas en la Real Academia de San Fernando* (en espera de publicación).
4. ASF. Archivo, sign. 3-154, nº 31.
5. Junta Ordinaria celebrada el 12 de julio de 1846, ASF. Archivo, sign. 3-90, fol. 211v.
6. *Ibíd.*
7. *Ibíd.*, fol. 212r.
8. ASF. Archivo, sign. 2-29-6.
9. Junta de la Sección de Arquitectura celebrada el 10 de febrero de 1862, *ibíd*.
10. *Ibíd*.
11. TAVIEL DE ANDRADE, Enrique*, Historia de la Exposición de las Islas Filipinas en Madrid el año de 1887*, Madrid: Imprenta de Ulpiano Gómez y Pérez, 1887, p. 202.
12. Expediente del proyecto de hospicio de San José para Manila (Filipinas), 1861, ASF. Archivo, sign. 2-29-5.
13. Informe de la comisión nombrada para censurar el proyecto de hospicio de San José en Manila, fechado en Madrid el 22 de junio de 1860…, *ibíd.*
14. Expediente de oposición a la plaza de Arquitecto de Manila, 1859, ASF. Archivo, sign. 2-6-2.
15. Oposición a la plaza de arquitecto de Hacienda (1860), ASF. Archivo, sign. 1-48-4.
16. Urbanismo de la Puerta del Sol, 1855-1859, ASF. Archivo, sign. 2-28-12.
17. ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, "Juan Rom y Vidiella", vid. nota nº 3.
18. ASF. Archivo, sign. 2-6-2.
19. ASF. Archivo, sign. 2-30-3.
20. Expediente de cárcel y presidio correccional para Manila (1865), ASF. Archivo, sign. 2-42-8.
21. *Gaceta de Madrid*, nº 296 (23 de octubre de 1863).
22. Informe de Vicente Serrano y Salaverri remitido a la Academia de San Fernando, Manila 2 de junio de 1870, ASF. Archivo, sign. 2-42-9.
23. MONASTERIO, Mariano, "Lista de los arquitectos de la Real Academia de Noblea Artes de San Fernando residentes o avecindados en Madrid: Serrano y Salaverri (D.Vicente), Soldado, 17, tercero", en *Anuario de Construcción*, Madrid: Imprenta de José M. Ducazal, 1867.
24. Para mayor información sobre el palacio del gobernador de Manila vid. DÍAZ TRECHUELO SPÍNOLA, María Lourdes, *Arquitectura Española en Filipinas: 1565-1800,* Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1959; ORTÍZ DE ARMENGOL, Pedro, *Intramuros de Manila: de 1571 hasta su destrucción en 1945*, Madrid: Ediciones Cultura Hipánica, 1958.
25. Expediente del proyecto de construcción de la Catedral de Manila, ASF. Archivo, sign. 2-42-2.
26. *Ibíd*., fols. 2r-7r.
27. *Ibíd*., fols. 8r y 9r.
28. *Ibíd*., fols. 11r y 12r.
29. Sobre las obras de restauración de la catedral de Manila vid. YÁGUE Y MATEOS, Mateo, *Memoria sobre la restauración de la nueva catedral de manila en las Islas Filipinas*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de Segundo Martínez, 1880.
30. MARTÍNEZ ALCÁZAR, Javier; MORAGRIEGA ALCALÁ, Francisco*, Geografía e historia de Guinea Ecuatorial*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, UNED, 1982.
31. ASF. Archivo, sign. 2-43-1.
32. *Ibíd*.

33. *Ibíd*.
34. *Ibíd*.
35. ASF. Archivo, sign. 1-48-4, fol. 6v.
36. *Ibíd*., fol. 8v.
37. ASF. Archivo, sign. 1-30-3.
38. *Semanario Pintoresco Español*, nº 38 (20 septiembre 1857), p. 298.
39. Para mayor información sobre este ingeniero vid. *El Cuerpo de Ingenieros del Ejército. Resumen Histórico de su organización y servicios durante la Guerra de la Independencia*, Madrid: Memorial de Ingenieros, 1908; "Mariano Albo", Expedientes Personales, Archivo General Militar de Segovia.
40. ALBO, Mariano, *Observaciones sobre mejoras de Madrid y proyecto de enseñanza de la Puerta del Sol,* Madrid: Imprenta Tejado, 1854.
41. "Queda suprimida la Aduana subalterna de la Línea de la Concepción", *ABC* (5 octubre 1966), p. 43r.
42. ASF. Archivo, sign. 2-42-4.
43. ASF. Archivo, sign. 2-28-3.
44. ASF. Archivo, sign. 2-43-1.
45. *Ibíd*., fols. 1v y 2r.
46. *Ibíd*., fols. 3v-4v.
47. *Ibíd*., fols. 6v y 7r.

LUCES Y SOMBRAS EN LA RESTAURACIÓN DE MONUMENTOS DE LOS ÚLTIMOS AÑOS EN ESPAÑA[1]

Antonio Almagro Gorbea

Resumen: En este artículo se hace una revisión de algunos de los hechos y circunstancias relacionados con la conservación del patrimonio durante los últimos treinta años. Se reflexiona sobre los cambios acaecidos en la gestión desde las administraciones públicas, sobre determinados aspectos de la evolución de criterios así como sobre algunas de las intervenciones efectuadas en esos años y su repercusión en ciertas formas y criterios de actuación aún vigentes, basados más en el lucimiento de autores y promotores que en las necesidades reales del monumento y que son objeto de la correspondiente crítica. Todo ello desde la propia experiencia vivida por el autor.
Palabras clave: restauración, gestión, criterios, malas prácticas.

LIGHTS AND SHADOWS IN THE RESTORATION OF SPANISH MONUMENTS IN RECENT YEARS

Abstract: This article reviews some facts and circumstances related to Heritage conservation during the period of time that centres the attention of this Symposium. We reflect on how the management by public agencies has changed, on certain aspects of the evolution of criteria, as well as on some interventions carried out during those years and their repercussions on criteria and ways of intervention that are still followed nowadays, more focussed on the authors and promoters' show off than on the real needs of the monument, and which are subject to criticism. All this based on the author's own experience.
Key Words: restoration, management, restoration criteria, wrong practice.

Debo empezar esta reflexión reconociendo que no soy muy proclive a este tipo de análisis conceptuales y teóricos, siempre polémicos por las discrepancias que el argumento suscita. Nunca me ha gustado teorizar sobre aquello en lo que ejerzo una actividad de praxis, pues indefectiblemente, antes o después acabas cayendo en contradicciones, ya que la práctica de cualquier disciplina es siempre más rica y variada que el resultado de un intento de síntesis. Cuando he hablado o escrito sobre temas de restauración monumental me he limitado a presentar alguna de mis actuaciones mostrando lo ejecutado para que pueda ser analizado y sometido a la necesaria crítica, procurando dar datos suficientes para ello. Debo además aclarar que lo que voy a exponer es el fruto de opiniones y experiencias personales y no de una investigación desarrollada con análisis extensos y metodología adecuada. Se trata simplemente de ideas para reflexionar.

El período sobre el que voy a tratar coincide prácticamente con el de mi actividad profesional y más plenamente con mi carrera como empleado público que arranca en 1975 y puede dividirse en dos etapas de casi igual extensión, una al servicio de la administración responsable de la tutela del patrimonio y otra adscrito al Consejo Superior de

Investigaciones Científicas en que, sin renunciar a una acción práctica de restauración, he estado más dedicado a generar conocimiento sobre el patrimonio, como forma primaria y más plenamente eficaz de garantizar su conservación. Como tendré ocasión de exponer, la conservación debe basarse en el conocimiento de los bienes patrimoniales y de sus valores y nunca en otras razones espurias con que muchas veces se contaminan tantas actuaciones.

Dentro de esta etapa se han producido una serie de hechos de profundo alcance socio-político. El inicio del periodo que analizamos prácticamente coincide con la implantación del régimen democrático que seguramente resulta más trascendente que el atenerse a una fecha de dígitos redondos. La reestructuración del Estado que trajo consigo la Constitución de 1978 ha tenido una fuerte repercusión en los ámbitos culturales y como vamos a analizar, en la tutela y conservación del patrimonio. Como casi siempre pasa, muchas cosas cambiaron positivamente, pero también han quedado o se han producido otras que ensombrecen notablemente el panorama general.

Enumerando de forma sucinta las repercusiones que las transformaciones políticas, sociales y económicas, han generado y que nos afectan de forma directa, podemos decir que las principales han sido la implantación del régimen autonómico, el despertar de una conciencia social sobre los valores del patrimonio, aunque no tan generalizada como cabría esperar, y el aumento espectacular del peso del sector público en el campo económico, con el consiguiente aumento de recursos que en todas las áreas, y también en la de la cultura, se ha producido.

Estos tres factores, que en sí podían ser o haber sido positivos, han venido en la práctica acompañados de numerosos problemas que trataremos de analizar. Otro cambio igualmente importante y que afecta también muy directamente a este ámbito cultural es la rotura del aislacionismo en que se movió la restauración monumental en España desde la Guerra Civil hasta avanzados los años sesenta. Este aislacionismo trajo consigo un notable retraso metodológico, en temas no sólo técnicos, sino conceptuales. Así, resulta flagrante la pobreza de información y documentación con que en general se trabajaba, que ha comportado la imposibilidad, las más de las veces, de juzgar con conocimiento de causa muchas restauraciones realizadas, lo que ha supuesto, en la práctica una casi general descalificación de la labor desarrollada en esos años, juzgada muchas veces desde posiciones poco identificadas con la situación en que se produjeron esas actuaciones. Fruto de las circunstancias políticas y económicas que vivió España en los años anteriores, las relaciones de los técnicos y de las instituciones y organismos públicos con otros homólogos del extranjero fueron escasas o prácticamente inexistentes. Pero desde el final de los años sesenta, distintos profesionales empiezan a acudir y a participar en cursos y reuniones internacionales iniciándose así un proceso de formación de nuevos técnicos que se incorporan paulatinamente, aunque siempre escasos en número, pues también eran pocas hasta ese momento las perspectivas de trabajo en este campo. Centros de formación como fueron Roma o Brujas recibieron en esa época la participación de uno o dos profesionales por año, cantidad sin duda insuficiente para las necesidades que había y las que se iban a plantear algunos años después. En todo caso permitieron renovar criterios y conocimientos y preparar la capacitación que a través de los estudios de postgrado se desarrolló ya plenamente dentro del marco temporal que nos ocupa.

La descentralización efectiva de las competencias debía haber agilizado y dado mayor eficacia a las labores de tutela y a la tramitación de los expedientes de obras de iniciativa particular que afectaban a bienes culturales. En la práctica se puede decir que lo que sí ha habido es un aumento espectacular de funcionarios, o en muchos casos asimilados,

trabajando en esta materia. Otra cuestión es, sobre todo en los primeros años del traspaso de competencias, qué formación tenían estas nuevas incorporaciones y con qué criterios se seleccionaban.

Este es un tema especialmente delicado por las repercusiones que tiene en la percepción que los ciudadanos tienen del patrimonio, pues no es lo mismo visitar un monumento que vivir en él soportando las inevitables cargas que conlleva esta condición. Y la forma en que se ejerce la tutela resulta fundamental a la hora de apreciarlo como una carga o como un privilegio. La labor de ejercer esa tutela y control, y lo digo con pleno conocimiento de causa, es especialmente ardua, muchas veces desagradable y en general, con escasas compensaciones morales. Además tampoco ha contado con las adecuadas remuneraciones económicas pues con frecuencia la ejerce personal interino o contratados laborales o eventuales, ya que los funcionarios con antigüedad tienden a desarrollar otras tareas más gratificantes como las de la restauración directa de los monumentos. Así, una tarea que requeriría especialmente de experiencia y conocimientos, no sólo del patrimonio, sino del trato con los administrados, no es infrecuente que la ejerzan personas recién licenciadas, con escasos conocimientos, nula experiencia y falta de auténtica motivación que ha encontrado en estos puestos mal remunerados una vía fácil de lograr un primer trabajo que sólo si no son capaces de encontrar otra alternativa mantendrán por largo tiempo. La falta de técnicos con preparación para atender las crecientes necesidades de restauración se abordó entonces con la difusión de la socorrida idea de que cualquier "buen arquitecto" es por definición un buen restaurador. Las consecuencias de este planteamiento las seguimos viviendo como tendremos ocasión de comentar.

La existencia de diecisiete comunidades autónomas, cada una con competencias prácticamente exclusivas en materia cultural ha traído consigo una evidente fragmentación, no sólo de la legislación protectora del patrimonio, sino en la práctica, de los criterios y formas de actuación. Así, mientras en una comunidad se realizan sin ningún problema restauraciones filológicas, o incluso reposición de materiales y elementos perdidos o deteriorados, en otras se llevan al extremo principios casi ruskinianos, sin que al parecer esto preocupe a ninguno de los responsables lo más mínimo, seguramente cada uno convencido de que sus criterios son los más rigurosos, los más a la moda o los más acordes con la idiosincrasia más o menos "histórica" de la comunidad de que se trate.

Esto viene enmarcado por no menos de quince legislaciones distintas, las más de las veces copiadas o inspiradas en la de rango estatal, de la que hablaremos luego, o en alguna de las promulgadas anteriormente, pero en las que generalmente se incide en poner siempre algún matiz o punto diferencial, para que quien venga de otro sitio note esa diferencia ya sea en distintos criterios, en distintos procedimientos o en cualquier otra cosa que haga un poco más complicado cualquier tramitación, que al final parecería que es de lo que se trata, y no de ayudar al ciudadano o de proteger al patrimonio más eficazmente, sino de que nos enteremos que unos somos distintos de otros. Algunas comunidades ya van por la segunda versión de esas leyes. Otras han creado figuras nuevas de protección.

Uno, en su corta inteligencia, no puede por menos que preguntarse si no era preferible ponerse todos de acuerdo en introducir las mejoras que realmente lo sean a la legislación común, o qué sentido tiene que Europa esté emitiendo directivas y aprobando convenciones con idea de unificar, en lo posible, las legislaciones de los distintos países si luego a nivel interno las fragmentamos. Recientemente ha habido algún intento de abordar la reforma de la ley estatal. Lo lógico sería que se tratara de armonizar todo este galimatías, aunque mucho me temo que se impongan los hechos diferenciales.

El incremento de la concienciación social resulta evidente en estos años. Al menos manifestado por algunas minorías que en determinados momentos, con el auxilio de los medios de comunicación, han sido capaces de mover a una opinión pública más mayoritaria. Es cierto que hoy, mucho más que hace treinta y cinco años, resulta impensable la demolición impune de un BIC de renombre, pero esa sensibilización está aún lejos de crecer a la velocidad que exigen los nuevos conceptos de patrimonio que cada vez obedecen a un espectro más amplio, de tal modo que existen amenazas reales y actuaciones destructivas de nuestro patrimonio ante las que la opinión pública está menos concienciada por lo que simplemente pasan desapercibidas.

Finalmente hay que destacar el aumento espectacular de las inversiones, tanto públicas como privadas, en la conservación del patrimonio. Este hecho resulta incuestionable y es en buena medida el fruto tanto del desarrollo económico que ha experimentado en estos años nuestro país, como del incremento proporcional del peso del sector público en la economía, que ha permitido disponer de mayores recursos también en los ámbitos de la cultura. Es evidente que esto tampoco se habría producido sin el aumento de la exigencia social, unas veces explícita y otras implícita, a través del aplauso que los políticos y administradores experimentan con este tipo de actuaciones. Podemos por tanto afirmar sin dudarlo, que nuestro patrimonio tradicional, el de los grandes monumentos, se encuentra en general en mejor estado físico que hace treinta o cuarenta años. Todo ello sin dejar de considerar que igualmente ha crecido el número y la variedad de bienes que hoy consideramos patrimoniales y que así mismo son también más amplias y a la vez más sutiles las amenazas que se ciernen sobre muchos de ellos.

Pero también es cierto que el aumento de recursos no siempre ha sido todo lo positivo que cabría esperar. Se ha pasado con demasiada frecuencia de una cultura, en gran medida impuesta por la penuria económica, de restauraciones puramente conservadoras, en las que apenas se atendían otras cosas que no fueran los peligros de ruina, los casos graves de estabilidad y operaciones de mantenimiento de cubiertas y fachadas, a otra cultura en la que priman las acciones espectaculares, muchas veces rayando en el despilfarro, que sólo se justifican por el deseo de notoriedad del arquitecto o el promotor.

Igualmente cabe destacar, sin duda fruto de las mismas razones antes aludidas, las actuaciones de iniciativa particular y la entrada en escena de entidades de carácter privado pero interesadas en su proyección social a través de acciones culturales. Estas plausibles iniciativas que apuntan y son claro reflejo de otras formas de entender la cultura más propias de sensibilidades políticas y sociales distintas, se topan con nuestro modelo tradicional en el que el mecenazgo y la promoción cultural se han ejercido de forma casi exclusiva por las Administraciones públicas gestoras del Presupuesto.

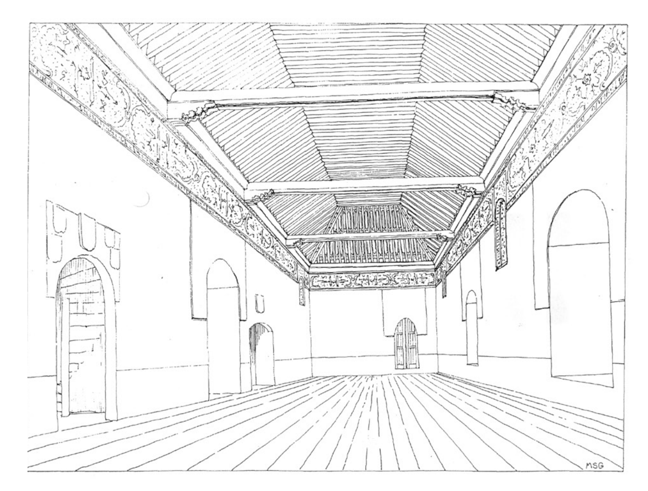
Un hito fundamental en este período ha sido la promulgación de la ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español, de la que cabe destacar algunos aspectos novedosos respecto a la anterior de 1933, como la ampliación del concepto de patrimonio y la de su consideración como un bien social del que los ciudadanos tienen derecho a su disfrute, aunque en lo que atañe a lo que aquí estamos tratando, un punto de especial interés, sobre todo por la controversia que ha suscitado, es el relativo a su artículo 39. A semejanza de lo que ya establecía la anterior legislación, la nueva ley vuelve a fijar criterios de restauración, pero sólo para los bienes inmuebles lo que no deja de ser una anomalía cuando también se podía haber marcado algo parecido respecto a las lagunas de la pintura o las mutilaciones de las esculturas. Está claro que esto trasluce una mayor preocupación por lo que se hace con la Arquitectura que con las otras Artes lo que supone reconocer que los

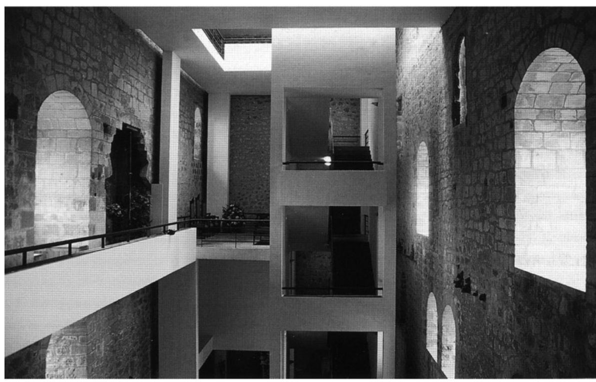
problemas que afectan a los bienes inmuebles son en muchos casos distintos que los de las obras de arte mueble ya que a su condición de obra de arte y a su valor documental unen generalmente unos valores utilitarios mucho más acentuados y unos requisitos estáticos y otros derivados de la acción de la intemperie que actúan en mucha menor proporción sobre los bienes muebles.

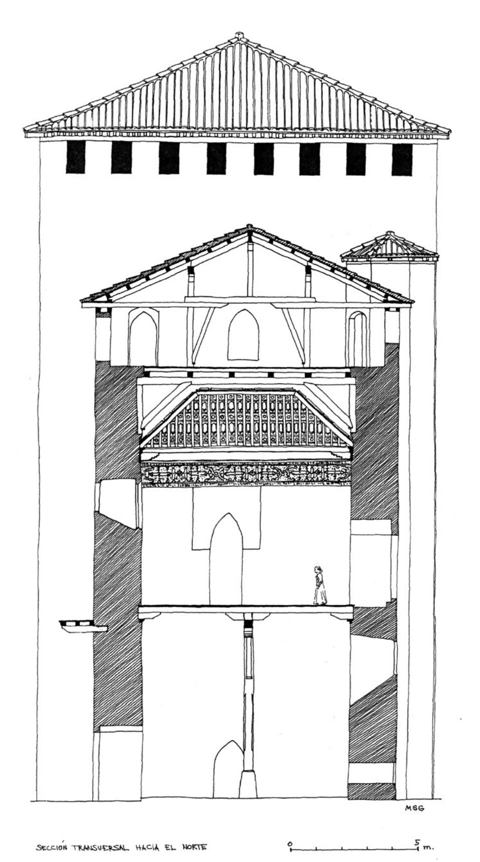
El problema es que detrás de la aplicación de este artículo, están buena parte de las actuaciones conflictivas que han surgido en este período que analizamos. Pensemos sin más en un caso especialmente polémico como ha sido el del teatro romano de Sagunto. En este aspecto, resulta un tanto frustrante que la Ley no haya planteado la conservación patrimonial sobre la base del instrumento principal que debe ser siempre el conocimiento de sus valores.

Parece que lo que pretende la Ley es garantizar la "originalidad" del bien patrimonial, concepto de múltiples lecturas e interpretaciones, primando el carácter de originalidad de la materia sobre otros valores como la misma originalidad del espacio arquitectónico, que resultan aspectos en todo caso más que discutibles. Lo que resulta difícil de entender es que los legisladores llegaran a ese grado de detalle en un tema concreto y se dejaran en el tintero otros más genéricos que se deberían haber abordado. El objetivo buscado podría haberse logrado recurriendo más a requerimientos metodológicos que por la vía de la imposición de criterios o normas cuya interpretación se presta siempre a desenlaces imprevisibles y arbitrarios. La exigencia de un rigor en el estudio e investigación de la realidad física, de la historia y del significado del monumento mediante el recurso a todas las técnicas y disciplinas necesarias, y sobre todo, una documentación esmerada y exhaustiva, tanto del estado inicial del edificio como de la propia intervención, aunque sólo fuera como principio imperativo para toda actuación, debería haber estado presente en esa norma legal. Tal exigencia no sólo debe afectar a los casos de restauración sino que resulta una permanente necesidad si consideramos que el contar en todo momento con el máximo conocimiento de nuestro patrimonio es la única forma de garantizar la salvaguarda de todos sus valores.

Merece la pena también que mencionemos un tipo de actuaciones a las que se propende mucho en estos tiempos y muy demandada por ciertos sectores de los profesionales de la arquitectura y a las que suelen ser a veces también muy proclives los políticos. Me refiero a los concursos de ideas, anteproyectos o proyectos convocados para temas de restauración (il. 1). No voy a entrar a discutir las bondades o inconvenientes del sistema en los casos de proyectos de nueva planta, aunque puede decirse que mediante la elección adecuada del jurado siempre se pueden condicionar los resultados. Pero si algo ha caracterizado el uso de este sistema en temas de restauración ha sido la convocatoria de concursos con una escasísima información de partida dentro de las bases. Basta con echar un somero vistazo a la mayor parte de estos eventos para darse cuenta que se plantean casi siempre sin la más mínima investigación ni análisis previo de la realidad y necesidades del bien patrimonial y con una información de partida absolutamente insuficiente. Es raro que esto se denuncie, pero los resultados son patentes. Normalmente a los políticos responsables el problema les importa poco, pues lo que quieren en general es un proyecto de relumbre, si es posible con arquitecto de fama, para lo que el concurso le sirve de coartada perfecta frente a las críticas futuras. Parece que ganar un concurso sea equivalente a obtener una patente de corso sancionada por un jurado en los más de los casos integrado por personas de las cuales resulta muchas veces difícil relacionar su pericia con el tema o el conocimiento del monumento en el que se perpetrará la actuación. Por otro lado, a los concursantes







1. La actuación en el Alcázar de los Velasco, en Medina de Pomar (Burgos) es todo un paradigma del modelo de intervención en el patrimonio propiciada y jaleada desde los sectores de la profesión arquitectónica para los que el patrimonio parece que sólo es un medio con el que lograr notoriedad. La intervención, avalada por el fallo de un concurso, resulta un auténtico despropósito si se analiza la realidad espacial original, que ha sido absolutamente ignorada. Intervención de costosa (aunque no imposible) reversibilidad muestra una patente insensibilidad hacia los valores del patrimonio, pues la mera diferenciación entre lo original y lo realizado no valida la bondad de lo hecho.

tampoco parece que el tema les suela preocupar, pues a menos información, más libertad para diseñar y proponer cualquier cosa, que a lo mejor cuela. La realidad es que cuando se dispone de una información extensa y rigurosa, no voy a decir exhaustiva porque nunca lo será, las alternativas de actuación quedan enormemente limitadas y pierde, por tanto, mucho sentido la convocatoria de tales eventos.

Son varios los casos conocidos de monumentos que han sido objeto de estos procesos cuyos resultados eran auténticos disparates, en múltiples ocasiones sancionadas por los órganos responsables de la tutela del Patrimonio que suelen participar, con harto beneplácito, con representantes en los jurados. La investigación posterior de los monumentos cuando ésta se ha realizado, ha puesto de relieve en general lo disparatado de las acciones elegidas (no me consta que se hayan atrevido a dejar nunca ningún concurso desierto) y cuando éstas se han perpetrado, las consecuencias han quedado a la vista. Por mostrar un ejemplo significativo, podemos acudir a lo realizado en el Alcázar de los Velasco en

Medina de Pomar, en el que se aprecia el más completo desprecio a lo que fue el edificio, fruto sin duda del desconocimiento, en todo caso culposo. Como ha demostrado Miguel Sobrino, el edificio era perfectamente legible e inteligible. Lo realizado es un homenaje al despropósito sustentado en esa interpretación del artículo 39 de la ley de que todo vale con tal de que se note que es moderno.

Sin duda, otro hecho positivo que se ha ido produciendo en estos años ha sido la preocupación por un mejor conocimiento de los edificios y bienes patrimoniales, al menos con carácter previo a las intervenciones y que en su origen estuvo sobre todo motivado por el deseo de evitar desajustes entre el coste presupuestado y el coste final de las obras. Con el tiempo se ha visto la necesidad de fundamentar tanto las soluciones conceptuales como las técnicas sobre bases menos especulativas y hoy las Administraciones aceptan ya, sin excesivos recelos, inversiones económicas cuyo fin no sea sólo la mera ejecución de una obra. Gracias a esto, empiezan afortunadamente a proliferar estudios interdisciplinares que enriquecen nuestros conocimientos y evitan, al menos en teoría, pérdidas irreparables.

Como consecuencia de estas nuevas exigencias, de su constante reivindicación para participar en los procesos relacionados con la conservación y del creciente número de profesionales egresados de las universidades, se ha producido una mayor presencia de los Historiadores del Arte en este campo en el que sin duda podrían contribuir mucho más si su formación metodológica fuera más acorde con las necesidades que se plantean, pues a menudo sus aportaciones no pasan de análisis puramente históricos basados en datos documentales y planteamientos estilísticos, que con frecuencia encuentran serias contradicciones en la realidad material. Así, sus limitados conocimientos en temas imprescindibles, como nociones de los materiales y las técnicas constructivas, de la lectura estratigráfica de paramentos y estructuras y otros similares, en los que los arqueólogos les sobrepasan en inquietudes y conocimientos, ha hecho que su participación no alcance en ocasiones los objetivos que serían de desear.

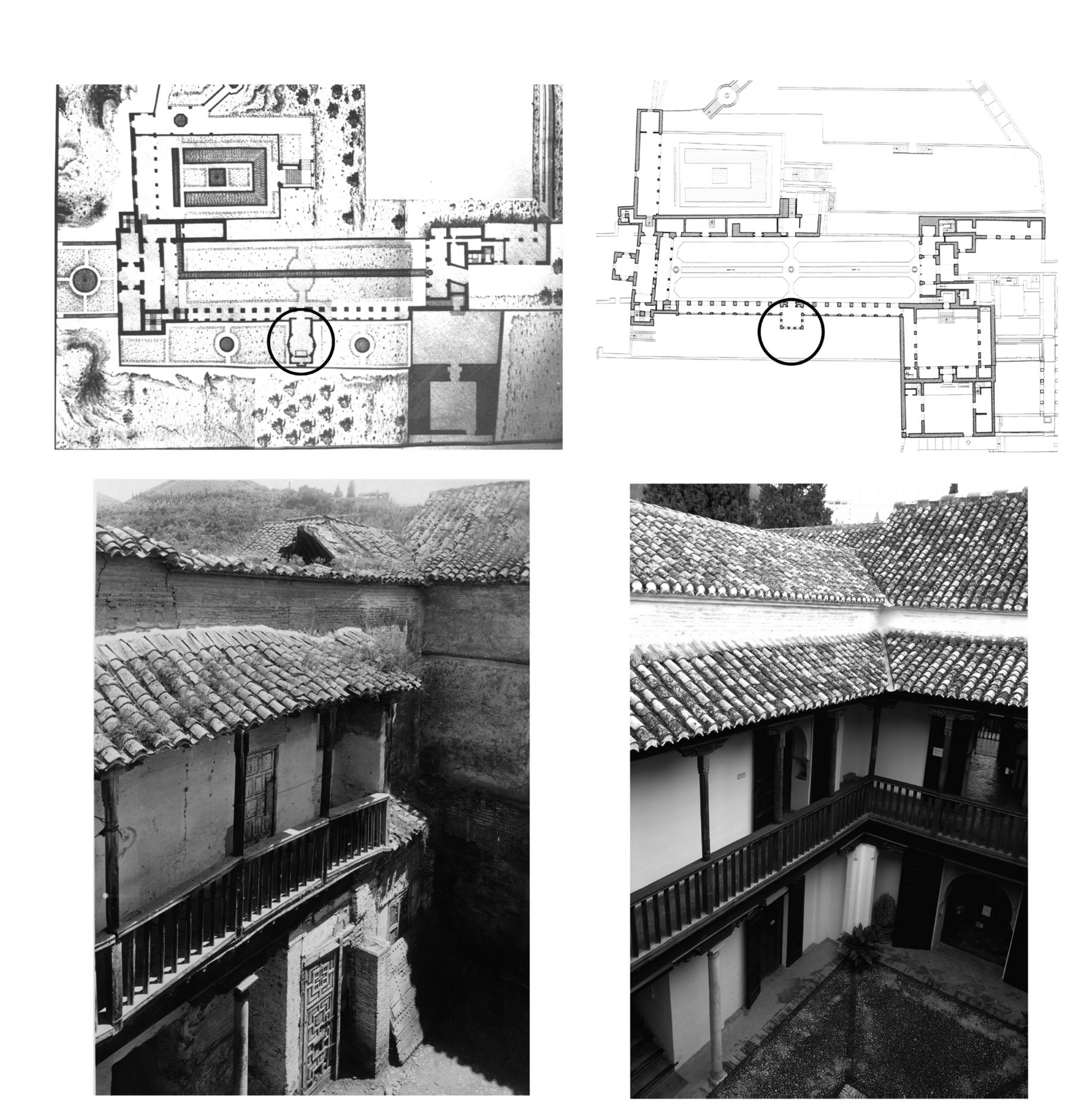
Más recientemente estos profesionales se han introducido en el controvertido terreno de las teorías y los criterios de restauración a través de una materia, la Historia de la Restauración, desde la que algunos han aportado sus propios adoctrinamientos, muchas veces poco acordes con la realidad al mantenerse en posicionamientos teóricos cuya materialización nunca abordan al carecer de los conocimientos y las competencias para ello. Así, ocurre a veces que dicen lo que se debe hacer, pero como no lo saben hacer y ni siquiera imaginar, pretenden que otros lo hagan siguiendo sus doctrinas y sin mancharse las manos, aunque lo que propongan sea un imposible o un absurdo. Cuando como consecuencia de alguno de sus planteamientos surja un engendro, lo que cabe esperar es que se laven las manos diciendo que eso no es lo que ellos decían.

La predilección por el discurso teórico les ha llevado en general a fijar la mirada de manera muy acusada en las teorías surgidas en Italia, territorio con el que es cierto que tenemos muchas afinidades pero en el que no todo lo que se escribe o discute corresponde con una realidad que es más variada y multiforme de lo que parece. El gran desarrollo que los discursos teóricos han alcanzado en ese país hace a veces olvidar otras realidades, tanto europeas como de distintas partes del mundo, donde no siempre puede aducirse que las diferencias de criterio que se usan obedezcan sólo a una falta de cultura o inadecuada sensibilidad. En muchos casos son simplemente fruto de otros conceptos culturales que como en tantas otras manifestaciones nos pueden chirriar, pero que para quienes los aplican pueden ser tan válidos como lo son para nosotros los nuestros.

Otro tema interesante de este período, sin duda consecuencia de la herencia de los tiempos anteriores, ha sido la necesidad de recurrir a un referente nacional en materia de restauración, que sin duda por su valía y además por su trayectoria personal ha servido perfectamente al efecto. Este referente ha sido Leopoldo Torres Balbás, convertido por algunos en un auténtico mito, aunque generalmente no se hayan analizado las contradicciones existentes entre sus primeros escritos, en los que se suele basar mucha de esta mitificación, y su obra (il. 2). Es probable que muchos de los que le invocan como modelo no reparen nunca en la obra real por él realizada, o en todo caso se circunscriban a algunas concretas y emblemáticas. Los santos apócrifos, aquellos cuya historia se inventa sobre tópicos e idealismos, suelen tener más predicamento que los reales, en los que aflora la humanidad y sus limitaciones, aunque en la práctica sean éstos los que realmente nos sirven de modelo cuando no se trata de exponerlos de ejemplo a seguir por otros sino de usarlos de referencia para nuestra personal actuación.

Es digno de destacar el que a medida que avanza en su vida y experiencia Torres Balbás deje de escribir de teorías de la conservación y se dedique más a su práctica y finalmente a propiciar y generar conocimiento del patrimonio, sin duda alguna por considerarlo la base principal en que debe asentarse su conservación. Aunque estos hechos también hayan estado influenciados por las vicisitudes de su vida, analizando la trayectoria efectiva de sus restauraciones se llega a la convicción de que la realidad le hizo apearse de muchos de sus enunciados teóricos emitidos antes de que se iniciara su experiencia práctica y que algunos podrían considerar que difícilmente se concilian con muchas de sus obras de madurez. De haber seguido lo que hoy algunos propugnan como criterios a seguir invocando a menudo sus escritos, los monumentos por él restaurados presentarían una forma muy distinta y considero que mucho menos válida. Pienso que el gran legado de Torres Balbás fue ante todo su rigor metodológico y su adecuado pragmatismo y acomodación a las realidades de cada caso.

No quiero dejar de referirme también a algunos aspectos del mundo de la arqueología. La tradicional confrontación entre arquitectos y arqueólogos se ha ido decantando hacia una exigencia cada vez mayor en la realización de investigaciones arqueológicas en los monumentos y conjuntos históricos. Sin embargo se debe reconocer la existencia de graves deficiencias en su puesta en práctica, en especial en la denominada arqueología de emergencia en medio urbano, que ha experimentado en este período un desarrollo espectacular pero cuyo sistema de actuación debería ser objeto de una seria revisión. Actualmente se ha impuesto a los propietarios de solares en zonas de interés arqueológico la obligación de costear las excavaciones arqueológicas previas a la obtención de la autorización para construir, condicionada ésta al interés de lo que aparezca. Como el propietario o promotor paga, es el que elige al arqueólogo, dando con ello lugar a todo tipo de casuísticas, corruptelas y corrupciones. El hecho de que las administraciones se hayan liberado de este modo de costear las excavaciones no quiere decir que al final no las paguen los ciudadanos. Al menos las pagan los usuarios que compran los pisos, puesto que obviamente estos costes los promotores los repercuten en el coste final del inmueble. Aparte de que el sistema se preste, como hemos dicho, a todo tipo de corruptelas, resulta altamente ineficaz para el objetivo real de toda excavación que no es otro que el obtener conocimiento sobre nuestro pasado y el de nuestras ciudades. Porque el propietario paga la excavación, pero nadie se ocupa de la imprescindible investigación que debe llevar consigo. Nadie se responsabiliza de estudiar los materiales, realizar buenas planimetrías, analizar los contextos, en suma, sacar los debidos resultados. Todo queda



2. La identificación de la figura de Leopoldo Torres Balbás con sus escritos de primera hora ha hecho olvidar a muchos teorizantes de la restauración una realidad mucho más rica y matizada de este gran maestro, comprometida con las circunstancias de cada monumento por encima de postulados apriorísticos. En la imagen intervenciones de Torres Balbás en el Generalife y en las Casas del Chapiz de Granada.

en una gran mayoría de casos, a lo más en un más o menos sucinto informe que queda archivado en las dependencias administrativas y a lo sumo en la publicación de unas memorias que muchas veces resultan incomprensibles.

Para demostrar la ineficiencia del sistema bastaría que se cuantificaran las inversiones reales que efectúan los promotores, y que al final pagan los usuarios, y compararlas con los verdaderos resultados científicos obtenidos, es decir, el auténtico conocimiento que se obtiene de ellas, para darnos cuenta no sólo de la ineficacia, sino del despilfarro que supone para la sociedad las inversiones que se producen por estos procedimientos. Eso sí, con este sistema las Administraciones lavan su conciencia y además se proporciona trabajo a un número elevado de licenciados.

Al igual que en otras épocas no han faltado durante este período obras polémicas, aunque seguramente han predominado más las generadas por causas contrapuestas a las de períodos anteriores. La característica más común a estas discusiones ha tenido por causa la incorporación a los monumentos o a los conjuntos o lugares históricos de elementos o partes en clara disonancia estética o conceptual respecto a lo predominante en ellos.

Uno de los argumentos a los que con frecuencia se recurre como justificación de este tipo de propuestas es el referente a la "prohibición" que la Ley del Patrimonio Histórico Español hace de la reconstrucción de los monumentos. Habría que aclarar que esa supuesta prohibición de reconstruir no autoriza a hacer no importa qué cosa con tal se diga que no es reconstrucción simplemente por el mero hecho de ser disonante con la obra original. A este respecto conviene recordar el desenlace del malhadado caso del teatro Romano de Sagunto en donde una actuación de los arquitectos Grassi y Portaceli, de indudable identificación como obra "contemporánea", ha sido declarada ilegal, con sentencia firme del Tribunal Supremo, basada precisamente en el artículo 39 de la Ley, en una aplicación de la misma para la que seguramente muchos de los que participaron en su redacción nunca pensaron que se utilizara (il. 3). Quiero insistir una vez más, como ya lo he hecho en otras ocasiones, que no creo que la idoneidad o desacierto de una intervención en el Patrimonio deba ser dirimida en el ámbito de la Justicia, pero creo que este caso demuestra lo desafortunado de haber mantenido ese precepto en la nueva ley de 1985 siguiendo lo que decía la de 1933, aunque haya sido con algunas matizaciones.

Pero también resulta incontestable que aplicando con rigor el estricto significado de la palabra, la mayor parte de las restauraciones realizadas desde entonces podrían ser declaradas ilegales, incluyendo muchas de las hechas por Leopoldo Torres Balbás. Y si alguien lo duda que se pase por la Casa del Chapiz o por el Generalife y analice con detenimiento estas obras.

Utilizar como argumento el mencionado precepto legal para justificar actuaciones que muchas veces rayan en lo estrafalario, parece a todas luces inaceptable, pues para distinguir lo antiguo de lo nuevo, que es al final el sentido de la norma, no hace falta alterar otros valores fundamentales del monumento. Y sobre todo, porque esto puede lograrse de maneras sutiles y no desde el contraste chirriante.

Detrás de todo esto suele subyacer el conocido y archimanido argumento de la conveniencia, el derecho o el imperativo de la aportación de nuestro tiempo al monumento manteniendo una supuesta continuidad con lo hecho en otras épocas[2]. Si nos paramos a analizar la razón de muchas de las disputas sobre restauraciones realizadas tanto en otros tiempos como en la actualidad, en muchos monumentos, veremos que gran parte de ellas versan sobre la conveniencia o no de eliminar adiciones o modificaciones efectuadas en épocas posteriores a la construcción inicial. Hoy no se pone en duda la necesidad de conservar todas aquellas aportaciones que a lo largo de la historia de un edificio se han ido incorporando al mismo, siempre que revistan una mínima calidad estética y formal o respondan a acciones históricas de relevancia. No podemos pasar por alto que llevar este principio con excesiva exageración nos conduce irremisiblemente a una postura de integrismo ruskiniano que impediría toda restauración, pues también las destrucciones y los mínimos deterioros deben considerarse parte de la historia de un edificio. Pero lo que sorprende es que al día de hoy, y con la experiencia con que contamos y los problemas ya vividos, nos empeñemos en generar similares conflictos en el presente y para el futuro. Las iglesias románicas transformadas en época barroca, las mezquitas convertidas en catedrales con intervenciones radicales, o los conjuntos palatinos sobre los que se impuso de forma






3. La actuación perpetrada en el Teatro Romano de Sagunto es todo un ejemplo de la búsqueda de la notoriedad por parte de los políticos y los autores del proyecto a costa del monumento. La aducida falsedad de la ruina no trajo consigo ninguna actuación para corregir errores de intervenciones anteriores. Tampoco la excavación arqueológica parcial, que se efectuó después de haberse aprobado el proyecto y con la obra ya en marcha, tuvo consecuencia alguna en rectificar nada de lo proyectado. La supuesta anastylosis de piezas de la escena expresa un desconocimiento de los órdenes y las proporciones clásicas. Finalmente, resulta evidente que el deseable uso social de los monumentos no puede realizarse a no importa que precio. Por otro lado, la escasa calidad del diseño permite deducir que de no haberse utilizado el monumento como reclamo, la obra no hubiera merecido la mínima atención.

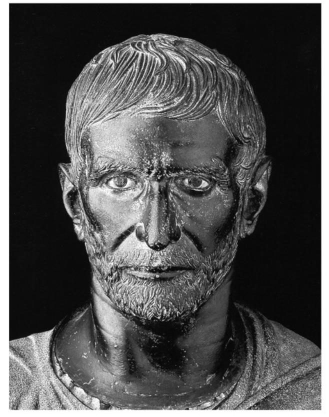
traumática un palacio de nuevo estilo, no pueden esgrimirse hoy como modelos a seguir por mucha obra maestra que se haya generado, porque ya en su época fueron construcciones con frecuencia duramente contestadas y finalmente impuestas desde posiciones de poder y, aunque hayan producido monumentos espléndidos, hoy no podemos dejar de evocar las pérdidas que causaron. Salvo casos excepcionales, las nuevas formas de la arquitectura actual deben encontrar su lugar natural de expresión en las áreas de la ciudad de nueva creación.

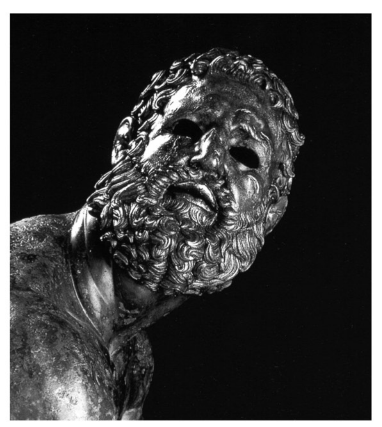
Si hoy tiene sentido, como fruto específico de nuestro tiempo, mantener una legislación de protección del Patrimonio es precisamente para evitar que se produzcan hechos como los acaecidos en el pasado. No debemos buscar en este caso el modelo en eventos anteriores sino que tenemos que ser fieles a la sensibilidad y a la cultura de nuestro tiempo. El Patrimonio recibido del pasado no debería usarse como percha o excusa en la que sobreponer, adosar o insertar nuestros caprichos. Ese legado es de todos, de los que hoy lo gozamos y de los que vendrán mañana y no tenemos derecho a dejarles como herencia conflictos que en la mayor parte de los casos son absolutamente artificiales porque no surgen de las auténticas necesidades del monumento.

Un aspecto que me gustaría también abordar por su relación con lo antes dicho es el de la generalización de lo que con toda propiedad podemos llamar una "estética de restauración" que se impone de forma absoluta sobre la propia estética original de los edificios haciéndoles perder parte sustancial de sus valores (il. 4). Parece que una intervención que no tenga grandes vidrios, aceros inoxidables o cortén, maderas exóticas, piedras de travertino y otras zarandajas más o menos de moda no puede ser para muchos una buena restauración. Algo que no tenga posibilidad de salir publicado en las revistas de "moda" de Arquitectura parece que no merece la pena para algunos. Personalmente creo que el Patrimonio lo que necesita fundamentalmente es mucho trabajo anónimo, del que sólo quede constancia en los archivos de documentación. No generar polémicas innecesarias e inútiles y procurar que el Patrimonio sea de todos, porque todos coincidimos en el empeño por conservarlo con todos sus valores (il. 5).









4. El Palacio de Carlos V en la Alhambra ha sufrido desde el año 1995 diversas actuaciones en contra de los principios compositivos y estéticos originales sin más justificación que la imposición de una nueva "estética actual". Una de las actuaciones más visibles ha sido la eliminación de la carpintería colocada cuando se ultimó el edificio ya en pleno siglo XX, pero que seguía pautas y modelos dejados por el propio Machuca. Sin ninguna justificación real se ha alterado la imagen del edificio para dotarle de un aire "moderno" que le priva de una parte importante de su expresividad. No resulta nada extraño que muchas de estas intervenciones se hayan querido validar mediante la concesión de premios o menciones, en muchos casos otorgados por los mismos organismos involucrados en la propia obra o en su tramitación y aprobación.



5. Dos recientes actuaciones en la provincia de Granada, en la torre fuerte de Huescar y en la muralla nazarí del arrabal del Albaicín de Granada sintetizan de forma explícita formas de actuación totalmente fuera de la realidad de nuestro patrimonio: gastos inútiles que nada tienen que ver con las necesidades del monumento. En el primer caso el añadido de una estructura absurda de difícil y costoso mantenimiento y para la que hubo que recrecer artificialmente los muros de la torre con el fin de garantizar su estabilidad. En el segundo caso un gasto de cerca de un millón de euros de financiación europea invertidos en crear un muro hecho con losetas de granito mientras en la muralla original no se invirtió ni un solo euro. Despilfarro como preludio de una crisis.

La coartada que para muchas intervenciones "rupturistas" o estridentes ha supuesto el art. 39 de la Ley del Patrimonio Histórico Español se enfatiza con frecuencia con una coletilla a la que suelen ser muy proclives los técnicos y las Comisiones responsables de la tutela patrimonial que parece que quieran hacerse perdonar la imposición de exigencias normales a la conservación y el "halo" de retrogradismo que para algunos aún parece acompañar estas acciones. Así suele ser habitual terminar los informes con frases como

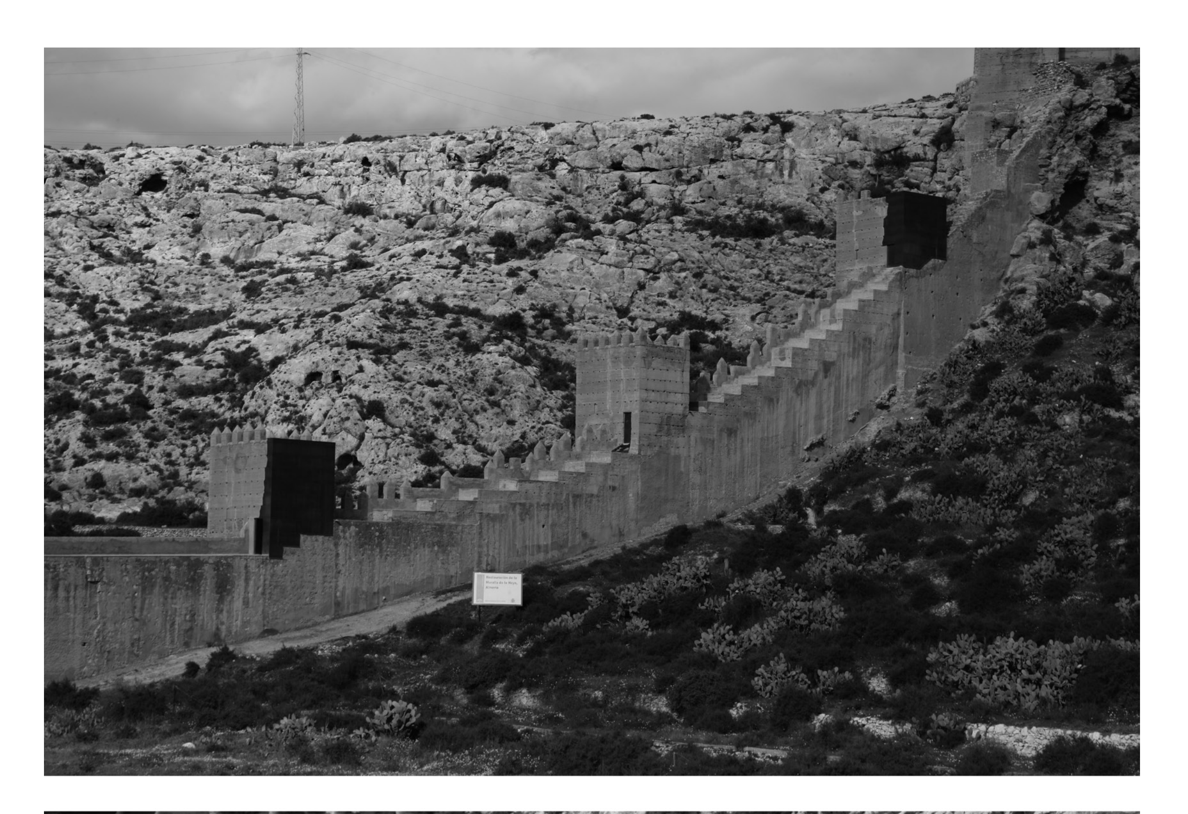
que lo expresado "no niega operaciones arquitectónicas que supongan soluciones formales contemporáneas" o "sin que ello suponga la renuncia a la modernidad". Este tipo de frases se acaban convirtiendo en coartadas perfectas para quienes encuentran en la conservación de valores del pasado una fuerte limitación a su "creatividad". Parecería como si en quienes recurren a estas coletillas subyaciera una especie de mala conciencia al actuar en la conservación de bienes del pasado en lugar de dedicarse a la creación dejando obras sublimes para el futuro, o algo así como si con esa actividad estuvieran hurtando al progreso sus grandes aptitudes. Creo que la conservación del patrimonio debiera entenderse, sin ninguna reserva mental, como un signo claro de progreso.

No están tan lejos los tiempos en que se contraponían razones de progreso a la conservación patrimonial. Era frecuente que los ayuntamientos se opusieran a la declaración de Conjuntos Históricos aduciendo que esto impedía el desarrollo de los municipios, entendido siempre como el mero desarrollo económico de beneficio inmediato. Similares argumentos son habitualmente esgrimidos por los promotores de proyectos atentatorios contra el Patrimonio que siempre son presentados como muestras de progreso negando tal carácter a las acciones o limitaciones que tratan de velar por su conservación. Cuando hoy ya son evidentes los beneficios, incluso económicos, que reporta una actitud de preservación patrimonial, vuelven a surgir confrontaciones al intentar poner límite a un desmedido uso de los bienes patrimoniales por un turismo en alza constante que se ha convertido en uno de los agentes más importantes de deterioro para tantos monumentos o espacios de valor cultural.

Por otro lado, siguen sobrevolando veladas insinuaciones de considerar los planteamientos que se centran fundamentalmente en preservar valores conceptuales y estéticos de las obras del pasado como fuera de lugar e incluso contrarios a la idea de vanguardia y contemporaneidad. Así, mientras en el siglo XIX se presentaron como signos de progreso la demolición de las murallas que aún cercaban las ciudades, generalmente sin dejar ni un vestigio de las mismas por considerarlas signos retrógrados del pasado o se demolían conventos suprimidos por las legislaciones desamortizadoras para abrir plazas o construir cuarteles, la progresía del siglo XX, al enfrentarse con una opinión pública que ya no ve con buenos ojos el derribar construcciones emblemáticas, ha optado por hacer gala de progresismo afanándose en alterar la estética original de los monumentos bajo la excusa de su adaptación funcional o muchas veces por el simple capricho de que quede patente y bien visible la actuación contemporánea, acciones en las cuales se suele contar con el aplauso y complicidad de los políticos que creen de este modo poner velas a Dios y al Diablo, al atender a la conservación del patrimonio y estar en lo más avanzado de la modernidad y el progreso, como si a estas alturas aún siguiéramos enzarzados en la estéril confrontación de conservación y progreso (il. 6).

Así, nos encontramos frecuentemente con tantas veleidades de políticos que ante los cantos de sirena de técnicos ansiosos de notoriedad pretenden convertir lo estrafalario en normalidad, siguiendo la tendencia tan actual de subversión de los valores. Luego, cuando saltan las polémicas, las justificaciones acaban basándose en cuestiones harto fútiles y rara vez en razonamientos bien fundamentados.

Quizás, como colofón, debemos aceptar que la conservación de los valores patrimoniales presenta aspectos contradictorios, que a lo largo del tiempo se han abordado enfatizando unos en detrimento de otros no siendo fácil llegar a equilibrios adecuados. Esperemos que en este nuevo siglo seamos capaces de reconducir algunos de estos temas y que el rigor y la cordura se impongan sobre otras consideraciones para bien del Patrimonio que hemos recibido y debemos legar a quienes nos sucedan.





6. Otro ejemplo generador de polémicas innecesarias es el de la muralla de Almería, con la "reconstrucción" de dos torres con acero cortén cuya compatibilidad, tanto estética como constructiva, con la obra antigua resulta del todo contraindicada.

NOTAS

1 Este texto corresponde a la ponencia presentada en la IV Bienal de Restauración Monumental: 25 Años de Restauración Monumental (1975-2000) celebrada en Madrid en enero de 2009 y cuyas actas no han sido publicadas por los organizadores.

2 Resulta al respecto bastante elocuente la siguiente frase contenida en un texto recientemente publicado en una revista: "El verdadero valor del Patrimonio no está tanto en aquello que generosamente hemos heredado como en aquello que generosamente debemos aportar" (Jiménez Torrecillas, A. 'Los trabajos y los días. La continuidad', *Periódico de arquitectura*, 12, enero 2008, p. 11). Sobran comentarios.

JOSÉ DE CHURRIGUERA, JUAN DE GOYENECHE Y LA SEDE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos

Resumen: El hallazgo del dibujo original de José de Churriguera para la fachada del Palacio Goyeneche, actual edificio de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid ha permitido deslindar con exactitud las zonas que se conservan intactas del proyecto original del artista, así como confirmar que Churriguera no fue solamente un famoso decorador barroco sino también un excelente arquitecto.
Palabras clave: José de Churriguera, Juan de Goyeneche, barroco, decoración, escalera, arquitectura, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).

JOSÉ DE CHURRIGUERA, JUAN DE GOYENECHE AND THE REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES OF SAN FERNANDO BUILDING

Abstract: The discovery of the original drawing by José de Churriguera for the facade of the Palacio de Goyeneche, building today from the Real Academia de Bellas Artes, allows to demarcate the building areas which have been intact preserved from the original project from the artist, and also to confirm that Churriguera was not only a famous baroque decorator but an excellent architect.
Key Words: José de Churriguera, Juan de Goyeneche, Baroque, decoration, staircase, architecture, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).

JOSÉ BENITO CHURRIGUERA Y LA DIFUSIÓN DE LA ARQUITECTURA DECORATIVA

El mayor de los Churriguera tuvo muy mala prensa, no durante la época en que le tocó vivir, pues, cuando falleció el 2 de marzo de 1725, ya durante el reinado de Felipe V, la *Gaceta de Madrid,* fundada y distribuida por su amigo, el poderoso negociante y empresario don Juan de Goyeneche, le calificaba de "Insigne Arquitecto y Escultor, reputado por los científicos por otro Miguel Ángel"[1]. Los que se ensañaron con él fueron los ilustrados de la segunda mitad del XVIII, pertenecientes al círculo de la recién fundada Academia de Bellas Artes de San Fernando, como Antonio Ponz, Melchor de Jovellanos, Juan Antonio Ceán Bermúdez y Eugenio Llaguno, quienes le etiquetaron poco menos que de loco de atar y fatuo delirante, fundador de una especie de apestada secta de mediocres retableros que difundieron por España un estilo adverso a la genuina a arquitectura de griegos y romanos, pues la saturaban de floripondios, faramallas y oropeles ornamentales de tal suerte que terminaban por desvirtuarla y anularla[2]. A decir verdad José Benito Churriguera, sus

hermanos Joaquín y Alberto, y la multitud de epígonos o imitadores que les siguieron, supusieron únicamente la culminación de un proceso que había comenzado mucho antes que ellos, ya durante los últimos años del reinado de Felipe IV[3].

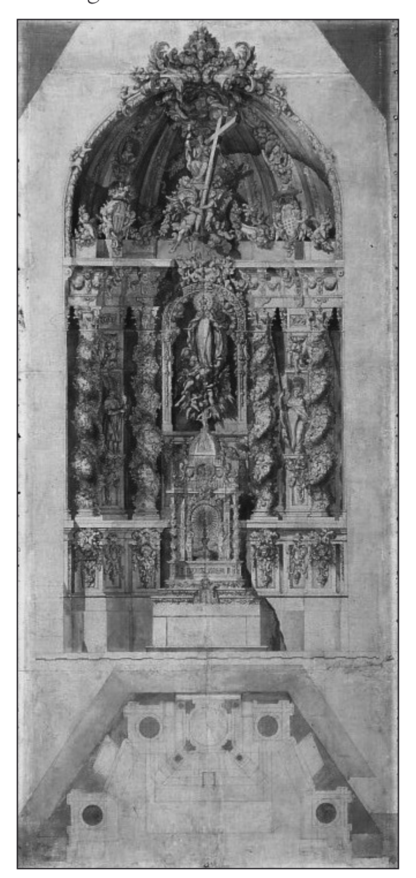
Muchos, si no todos estos efectos decorativos, procedieron de portadas de libros, grabados y estampas a partir de la sofisticación de los órdenes canónicos de arquitectura por obra de tratadistas y teóricos del manierismo nórdico, como Jan Vredeman de Vries, Wendel Dietterlin, Hugues Sambin, etc.[4] Avanzado el siglo XVII comenzaron a aplicarse a obras de arte realizadas en materiales blandos, como los retablos, muebles, orfebrería y cerámica y finalmente a la propia arquitectura. Los perfiles geométricos, duros y aristados de tales elementos decorativos fueron ablandándose y concibiéndose como algo muy maleable y gelatinoso, lo que llamaban nuestros escritores del setecientos unos "cueros recortados" (en inglés *Rollwork* y en alemán *Rollwerk*) otros "florones vegetales", estos últimos porque pensaron que su origen remoto se encontraba en las hojas de berza con que los antiguos habían recubierto el núcleo del orden más ornamental, el corintio. En la habilidad para dibujar este "estilo auricular" (*Ohrmuschelstil*) tuvieron parte aventajada los escultores y los pintores más que los arquitectos técnicos, como consignó Francisco Pacheco: "Muchos valientes pintores han estudiado la Arquitectura de propósito, y si dixesse que han sido los mejores arquitectos no me parece erraría...porque el que es aventajado dibujador (cosa cierta es) enriquece y adorna más gallardamente sus trazas, siendo ordinariamente los que estudian arquitectura canteros, albañiles y carpinteros, los quales aprenden de los libros las medidas, pero no los adornos caprichosos, bizarría de los remates, festones, grutescos, mascarones y serafines y otras mil galas que usan los escultores y pintores"[5].

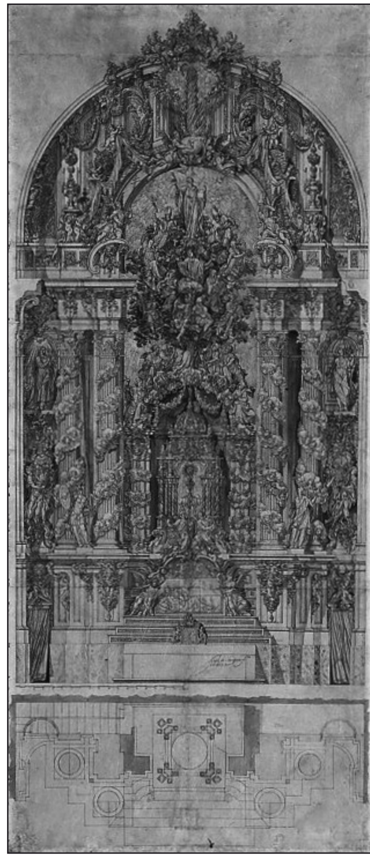
Es más, muchos de los que luego serían los mejores arquitectos en la segunda mitad del XVII, como Sebastián de Herrera Barnuevo, Alonso Cano, Francisco Bautista, Pedro de la Torre, habían iniciado su carrera siendo escultores, tallistas y ensambladores. E igual podría aseverarse de algunos pintores, como Alonso Cano, Francisco de Herrera el Mozo, Jiménez Donoso y Teodoro Ardemáns, quienes, habiendo iniciado su carrera como pintores y, sin renunciar a ella, saltaron luego a la de arquitectos. La movilidad en las profesiones artísticas fue en el siglo XVII muy grande, pues todos sus componentes partían de la base inicial de un gran dominio del dibujo, y su fragmentación en compartimentos estancos de arquitectura, escultura y pintura, en orden a la enseñanza oficial, fue algo que no acontecería hasta la fundación de la Academia de Bellas Artes a mediados del XVIII[6].

Resumo brevemente la trayectoria seguida por José Benito de Churriguera: muerto prematuramente su padre, el escultor catalán Josep Simon Xuriguera establecido en Madrid, fue educado por su padrastro, José Ratés Dalmau, en el oficio de escultor y ensamblador de retablos, pero sin duda le inició igualmente en los principios fundamentales de la arquitectura, ya que, en caso contrario, sería absurdo que se hubiere presentado en 1698 al concurso-oposición para aparejador de las obras reales, cuyos ejercicios eran muy duros, entre ellos el de realizar un complicado dibujo axonométrico de una iglesia de planta ovalada en la que se articularían un crucero y una corona de capillas secundarias. No ganó entonces la plaza, adjudicada a Teodoro Ardemáns, pero al año siguiente, tras la muerte de José Caudí, sí se le otorgó el puesto de ayudante de trazador de las obras reales[7], lo que, al menos, le acreditaba de excelente dibujante, como así lo demuestran los magníficos dibujos para retablos con su planta, pitipié y alzado, que se conservan en diferentes museos e instituciones, como la Real Academia de San Fernando (ils. 1 y 2). Teodoro Ardemáns, con quien mantuvo gran amistad y comunión en muchas ideas artísticas, le reputaba el

mejor artífice de Madrid. Lo que acontecía era que algunos de los retablos y obras por él laboriosamente diseñados, eran sacados a pública subasta y ejecutados a la baja por el que reducía más drásticamente el precio, lo que desvirtuaba y echaba a perder el proyecto original. De ello se lamentaba José Benito en 1721 escribiendo a su amigo Ardemáns, quien había recomendado al Consejo de Órdenes Militares que adjudicara a Churriguera la factura del retablo de la iglesia de las Calatravas de Madrid, cuando tan alta institución quiso, por abaratar el precio, poner la ejecución en manos del cualquier postor que no haría otra cosa que "llenar el templo de astillas doradas sin más razón que tiraralas a espuertas por las paredes, porque ninguno puede hacer más de lo que sabe aunque la traza sea del caballero Bernino". El artífice madrileño se salió con la suya y realizó con su taller el estupendo retablo que todavía se conserva[8] (il. 3). En virtud de todo ello debe colegirse que José de Churriguera se titulase con todo orgullo en los muchos documentos que de él se conocen como "maestro de Arquitectura y ayuda de Trazador de las Obras Reales".

El peso de esta arquitectura cuajada de nuevos y a veces extravagantes ornamentos, que venía dominando e imprimiendo carácter en el imaginario popular desde hacía tiempo, alcanzó su triunfo definitivo con la obra de los Churriguera y sus seguidores, que coincidió con el reinado personal de Carlos II. Pero la cualidad fue muy desigual, pues los grandes maestros sabían calibrar la proporción entre la estructura propiamente arquitectónica y las gotas, diríamos, de ornamento estrictamente necesarias para producir a veces un producto excelente, mientras, los meros imitadores consiguieron amanerar y vulgarizar tanto el estilo, repitiendo siempre las mismas recetas, que acabaron por hastiar a las personas de buen gusto.





1. José de Churriguera, dibujo del retablo de la Merced. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº inv. D/2385.
2. José de Churriguera, dibujo del retablo del convento de San Basilio realizado por su hermano Alberto. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº inv. D/2386.



3. José de Churriguera, retablo de la Iglesia de las Calatravas. Madrid.

Aunque el propio Churriguera, mediante el ilimitado dominio del dibujo, era capaz de crear sabias estructuras arquitectónicas de madera y de recubrirlas con profusos motivos ornamentales de propia elaboración, no deja de ser curioso que en el magno retablo de la iglesia del convento de San Esteban -su obra maestra *retablística*- se sujetase enteramente, en lo decorativo, al gusto y criterio de un pintor, Claudio Coello, que contrató para el ático del mismo retablo el lienzo de *La lapidazión del martir San Esteban* (il. 4). Así una cláusula del contrato firmado en Madrid entre Churriguera y el representante del concento salmantino en 1990 dice textualmente: "Asímismo es condizión que a la traza del retablo se ha de añadir lo que dijere Claudio Coello que falta de adornos para mayor perfezión así en las gradas como en todo lo demás que condujere a su mayor adorno y hermosura"[9]. Esto demuestra palmariamente una vez más la especie de ósmosis que existía entre arquitectos y pintores a la hora de realizar muchos proyectos comunes, pese a que Coello y Churriguera se hubiesen enfrentado de alguna manera con motivo de la adjudicación de la factura del túmulo funerario de la reina María Luisa de Orleans, en que se llevó la palma el proyecto del escultor frente al presentado por el pintor[10].

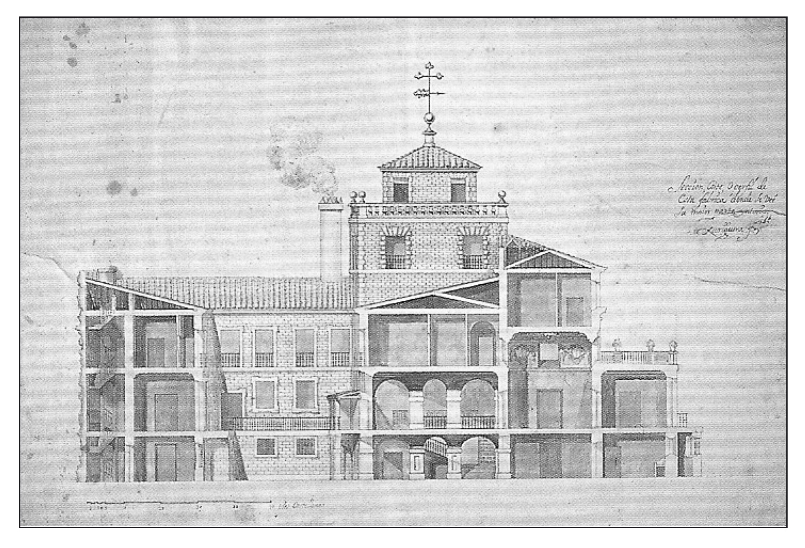
JUAN DE GOYENECHE, AMIGO, PROTECTOR Y CLIENTE DE CHURRIGUERA

Aparentemente la trayectoria de Churriguera no varió con la implantación de la nueva dinastía de los Borbones en 1700. Durante su larga estancia en Salamanca desde 1692 hasta 1698 había comenzado y enderezado algunas pequeñas obras de arquitectura, como la capilla del Colegio Mayor de Oviedo, el camarín de la Virgen de Angustias unido a la portada occidental de la parroquia de San Martín e intervenido en reparar algunas otras construcciones antiguas, de modo que cuando retornó a Madrid fue nombrado en 1699, a la muerte de Bartolomé Hurtado, aparejador mayor de las obras reales en virtud de su habilidad y "las muchas obras de todo género que ha ejecutado". Pero seguía siendo estimado principalmente por su genio decorativo, pues parece que fue autor de algunos de los aparatos efímeros erigidos con motivo de la entrada en Madrid del nuevo monarca, Felipe V[11]. Sin embargo, en el transcurso de la Guerra de Sucesión, particularmente cuando las tropas del Archiduque Carlos de Austria ocuparon eventualmente Madrid desde el 28

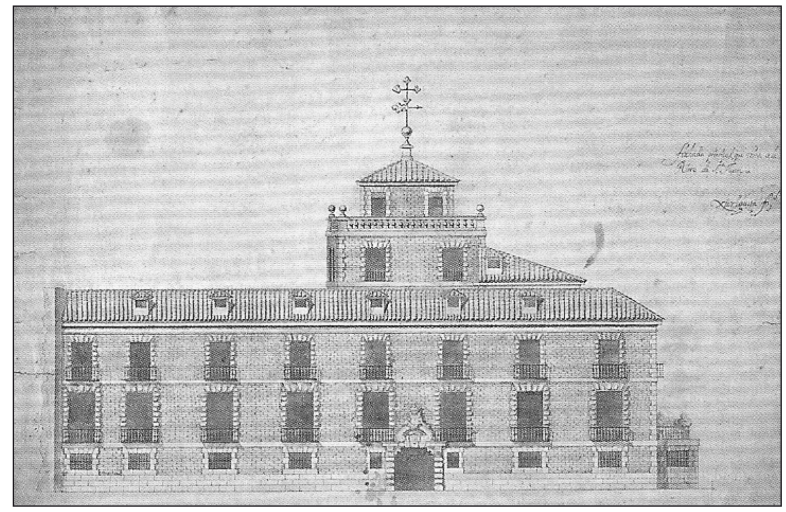


4. José de Churriguera, retablo de la Iglesia del convento de San Esteban. Salamanca.

de septiembre hasta el 3 de diciembre de 1710[12], Churriguera, acaso en virtud de sus raíces catalanas, se declaró partidario del pretendiente austríaco y huyó precipitadamente con su ejército hacia Cataluña. Abandonó, pues, momentáneamente su oficio de aparejador y trazador mayor y los negocios de adquisición y venta de madera que traía entre manos, para cuya gestión intentó dar poderes a su segunda esposa María Tafalla. Pero cuando al poco tiempo Felipe V regresó victorioso a la capital de España desde Valladolid, donde se había refugiado, desterró de la corte a la esposa del artista y anuló el cargo oficial de José Benito, aunque sus honorarios de trazador se le siguieron pagando hasta su muerte. Churriguera, en contrapartida, parece que fue nombrado arquitecto del Archiduque, como se deduciría de la firma del proyecto para la casa palacio del marqués de Sentmenat en Barcelona, donde lo firmó hacia 1710 como "Maestro mayor de su Majestad Católica", siendo así que este cargo nunca lo ostentó en la corte de Felipe V pero sí lo pudo ser de manera efímera en la del Archiduque Carlos de Austria, a quien habían reconocido ya en 1703 las potencias aliadas y la Santa Sede Rey de España frente a su adversario, el nieto de Luis XIV[13] (ils. 5 y 6). Cuando nuestro personaje se restituyó a Madrid entre 1710-1713 para volver a hacerse cargo de las obras del Nuevo Baztán, pues Carlos VI había abandonado Barcelona al ser nombrado en 1711 emperador tras la intempestiva muerte



5. José de Churriguera, corte transversal del Palacio Sentmenant. Archivo Municipal, Barcelona.



6. José de Churriguera, alzado de la fachada del Palacio de Sentmenant. Archivo Municipal, Barcelona.

de su hermano José I, debió disculparse ante Felipe V y obtener su perdón, pero no volvió a recibir encargos oficiales de la corte, por lo que se vio obligado a trabajar sus últimos años de vida para la clientela privada[14].

Pues bien, el pudiente hacendista y emprendedor navarro Juan de Goyeneche, que se había ganado la confianza de Carlos II, encargándose de la administración de su dinero secreto y que fue igualmente elegido por Mariana de Neoburgo como tesorero suyo particular después de su destierro a Bayona, providencialmente iba a erigirse en el principal cliente de Churriguera. Fue precisamente este insigne navarro uno de los hombres más capaces de comienzos del reinado de Felipe V, a quien también supo conquistar gracias a su inteligencia, a su sagacidad, sus conocimientos hacendísticos y a su espíritu emprendedor, cualidades que le han acreditado ante los historiadores actuales como un "ilustrado *avant la lettre*", al haberse adelantado a concebir audaces proyectos de restauración económica e industrial mucho antes de la época de la Ilustración estrictamente dicha. Ahora bien puede parecer una paradoja que este hombre, admirador y protector del benedictino Jerónimo Feijóo, quien dedicó a él y a su hijo Francisco Javier los tomos V y VII de su *Teatro Critico Universal*, amigo tanto de economistas como de literatos a quienes reunía en entretenidas

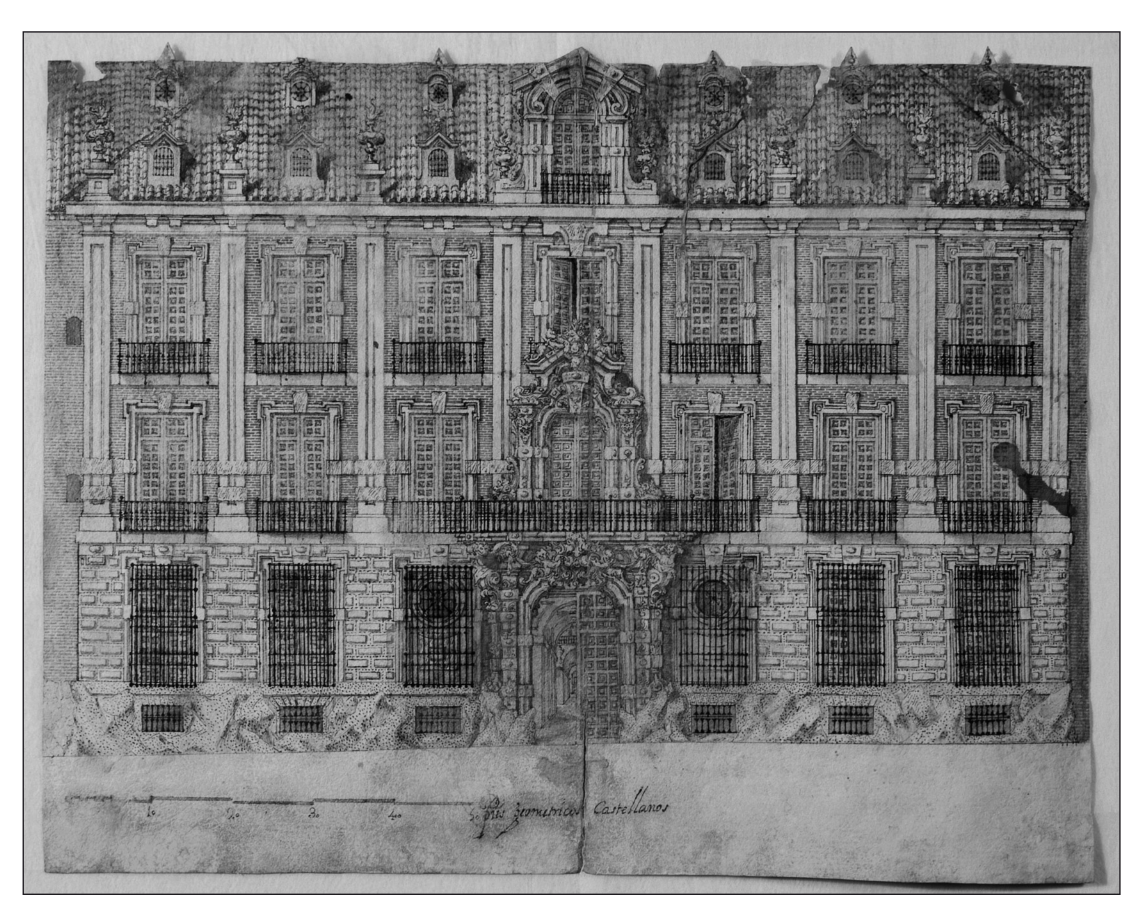
tertulias, hubiese escogido como arquitecto para realizar sus proyectos a Churriguera, al que precisamente los ilustrados de fines del XVIII motejaron de fatuo, ignorante y completamente desfasado[15]. Tanto el artista como su cliente debieron ser grandes lectores. Del primero lo acredita, además de su formación con los jesuitas en el Colegio Imperial de Madrid y todos cuantos escribieron sobre su persona, el testimonio de su magnífico retrato, realizado por el mejor pintor del momento, Miguel Jacinto Meléndez, quien lo muestra vestido a la moda francesa con casaca, corbata y peluca, delante de su biblioteca, sosteniendo con su mano izquierda sobre una mesa el segundo tomo del *Teatro Crítico* de Feijóo y señalando con el índice de la otra una serie de legajos[16] (il.7). De Churriguera, por la abundancia de libros y tratados artísticos que distribuyó entre sus hermanos, Joaquín y Alberto, de quienes fue tutor hasta su mayoría de edad, para que completasen su formación, cabe suponer que fuera igualmente cultivado lector[17].

Para Goyeneche construyó Churriguera dos obras importantes: la villa campestre, poblado agrícola y taller de paños y otras industrias suntuarias del Nuevo Baztán, cerca de la Olmeda, al oeste de Madrid, y luego el palacio urbano en la capital. Por desgracia tenemos muy pocos documentos para datar con absoluta certeza el proceso constructivo de ambas obras, algo que puede explicarse gracias a lo que tardíamente atestiguaron los hijos de Churriguera: "Contrató con don Juan de Goyeneche hacer diferentes obras así en la Corte como en el Nuevo Baztán, corriendo las trazas, idea y dirección a cargo de dicho José, pero todo ello sin mediar ajuste ni convenio de lo que había de hacer y gozar por su trabajo y habilidad, y con efecto se dio principio planificando el Palacio, Casa y Templo y las demás Casas y Oficinas para fábricas y otras cosas que se hallan edificadas en aquel Sitio; se nivelaron las aguas y ejecutaron obras de ingenio, siendo el artífice de todas dicho José bien a satisfacción del mencionado don Juan"[18]. Esta confianza mutua, dictada por la estrecha amistad entre Churriguera y Goyeneche, fue la causa de que no se protocolizasen ante escribano público las escrituras de contrato ni del Nuevo Baztán ni del palacio madrileño del magnate, cuyo cotejo hubiera sido imprescindible para fijar la cronología exacta de ambos conjuntos y la participación de los colaboradores que sin duda debieron intervenir en ellos. Lo dicho queda certificado en el testamento certificado en 1725 por su viuda Paula Tafalla, al que pertenece el siguiente párrafo: "asimismo [...] declara que el dicho su marido ha ejecutado al Sr. D. Juan de Goeneche diferentes obras y dirigídolas; es su voluntad se ajusten las cuentas y la cantidad que se debiere se cobre"[19] No voy a detenerme ahora en el palacio y poblado del Nuevo Baztán[20], sino en el palacio urbano de Goyeneche, situado en la céntrica calle de Alcalá, y actualmente sede de la Real Academia de San Fernando, en razón de haberse expuesto y restaurado recientemente en ella un pequeño pero interesantísimo dibujo de su fachada, original del propio Churriguera y desconocido hasta la fecha[21] (il. 8).

Como he dicho, los datos documentales sobre la construcción de este palacio son sorprendentemente escasos hasta 1773, año en que lo adquirió la Academia con el apoyo económico de Carlos III. Don Juan Goyeneche, que estaba ya domiciliado en Madrid en la calle de Alcalá, junto al desaparecido convento de La Piedad, de monjas Bernardas conocidas como "las Vallecas", que hacía esquina con la calle de Peligros[22], decidió construir un palacio más amplio cuando contaba 66 años, es decir en 1722 y no en 1724 -como se ha repetido- para que le sirviese de morada, oficinas de administración, sitio de almacenaje y venta de los productos que se elaboraban en el Nuevo Baztán, encargando el proyecto y la construcción a Churriguera, ayudado seguramente por su hermano Alberto, que todavía se encontraba con él antes de ir a Salamanca a mediados



7. Miguel Meléndez, *Retrato de don Juan de Goyeneche*. Colección particular.



8. José de Churriguera, dibujo para la fachada del palacio Goyeneche. Colección particular.

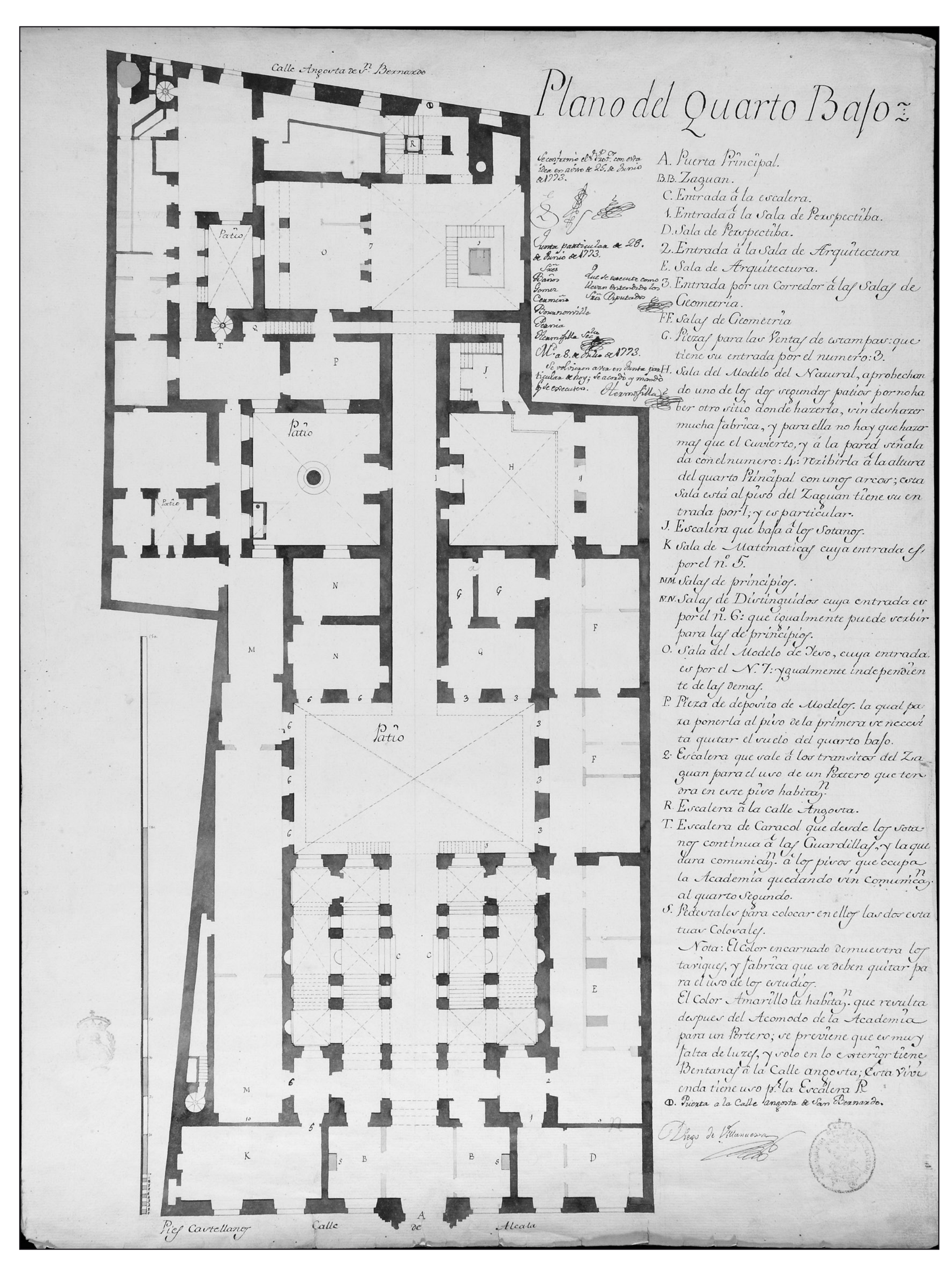
de 1725 para hacerse cargo de la terminación de la catedral nueva de esta ciudad y luego de su monumental plaza mayor[23]. Ahora bien, José Benito falleció el 2 de marzo de 1725 y , por consiguiente, estuvo al frente de la construcción sólo aproximadamente dos años y medio, por lo que aquella tuvo que ser forzosamente terminada, según sus planos, por sus hijos y herederos Matías, Jerónimo y Nicolás, quienes precisamente tras el fallecimiento de su padre se habían juramentado, firmando una escritura el 12 de marzo por la que se comprometían como profesores de arquitectura a seguir la obra de su progenitor y "conservarla para que se mantenga siempre su estudio con todo el aumento posible"[24] No tenemos absoluta certeza sobre la fecha de la terminación, aunque muy probablemente fue el año 1732[25], pero sí que don Juan llegó a habitar el palacio algún tiempo hasta que falleció en 1735, ya que por testamento, otorgado, el 16 de marzo de 1733, trasmitía en herencia "la casa grande y principal" a su hijo primogénito Francisco Javier, pero al mismo tiempo le exhortaba desprenderse de ella "por ser poco cómoda para vivir y por su tamaño excesivo"[26]. De ello se deduce que el palacio tuvo que estar terminado antes de 1733, es decir once años desde que se había comenzado. Su excesiva amplitud e incomodidad pudieron deberse, entre otras cosas, a que a él se habían trasladado la imprenta y oficinas de la *Gaceta de Madrid*[27], los almacenes de uniformes y sombreros del ejército, así como el depósito de tablones y madera para la Armada que Felipe V había adjudicado a don Juan, la administración de la Renta General del Tabaco, que el mismo monarca había concedido a su hijo Francisco Javier, elevándole además al

título marqués de Belzunce. Muerto Francisco Javier en 1748 sin descendencia, heredó el mayorazgo su hermano Francisco Miguel, conde de Saceda desde 1743, uno de cuyos hijos, del mismo título, fue quien debió vender el palacio a la Academia de San Fernando en 1772, pues Francisco Miguel había muerto en 1762.

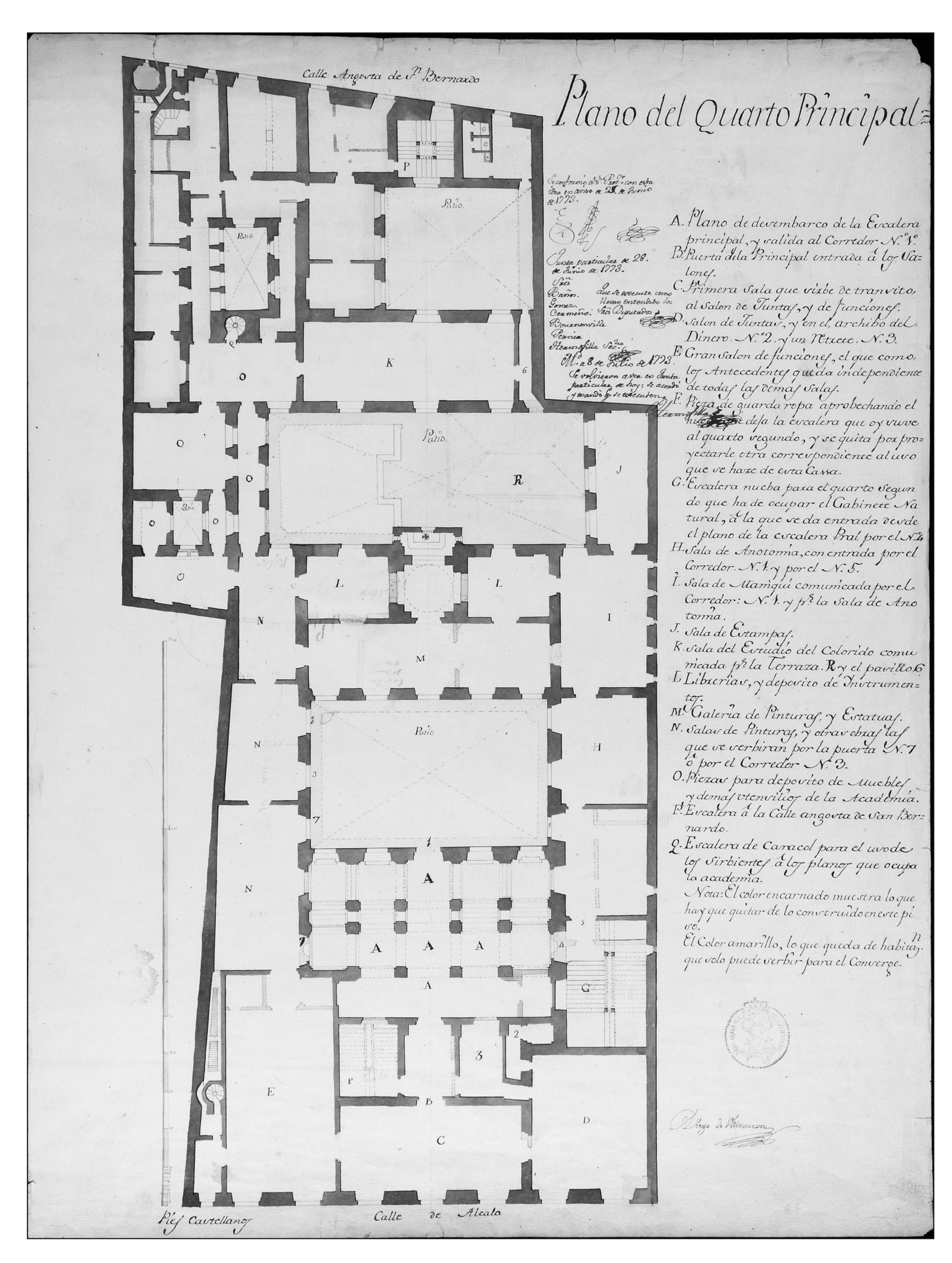
EL PALACIO DE GOYENECHE, SEDE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

Gracias a los dibujos del arquitecto y académico Diego de Villanueva, efectuados en 1773 después de la adquisición y remodelación del palacio para servir de sede a la Real Academia de San Fernando, conocemos cómo era la distribución de los sótanos y de las tres plantas de que constaba el enorme edificio, cuyo solar tenía una profundidad de 100 metros desde la calle de Alcalá a la paralela llamada Angosta de San Bernardo y ahora de la Aduana, y 63 de anchura por su parte más ancha (ils. 9 y 10). Han sido tantas las reformas y transformaciones operadas en el inmueble a través de los dos siglos y medio que lleva la Academia de San Fernando funcionando en él, que resulta casi imposible precisar qué subsiste de lo que pudo proyectar Churriguera y construir sus hijos después de su muerte[28]. Prácticamente todos los estudiosos coinciden en afirmar que, en puridad, lo único que se puede atribuir actualmente del palacio a los Churriguera son: una mínima parte de la fachada principal a la calle de Alcalá, el vestíbulo que le sigue, el corredor que lleva al patio principal y la magnífica escalera que conduce a la planta noble, además de sótanos y escaleras de caracol de entrada a ellos. Posiblemente el patio principal ha llegado hasta nosotros en buena parte inalterado así como, en la planta noble, la crujía transversal donde se sitúa la pequeña capilla cupulada. Pero aun estas zonas es de suponer que fueron ya intervenidas y alteradas por el mencionado Diego de Villanueva, podándolas de todo el ornato barroco que no coincidiera con el riguroso criterio académico que profesaba (il.11). Además de los dibujos de las cuatro plantas del edificio, incluida la del sótano, se conserva de Villanueva otro del alzado de la fachada, por medio del cual se atisbaba hasta ahora cómo había sido el diseño original de Churriguera, antes de las correcciones y podas que propuso para transformarlo tal como hoy está. Pues bien, el pequeño dibujo de esta fachada de mano del propio Churriguera, descubierto muy recientemente, nos revela con certeza cómo él la concibió realmente y revela además otros detalles interesantísimos sobre zonas interiores del edificio (il.12).

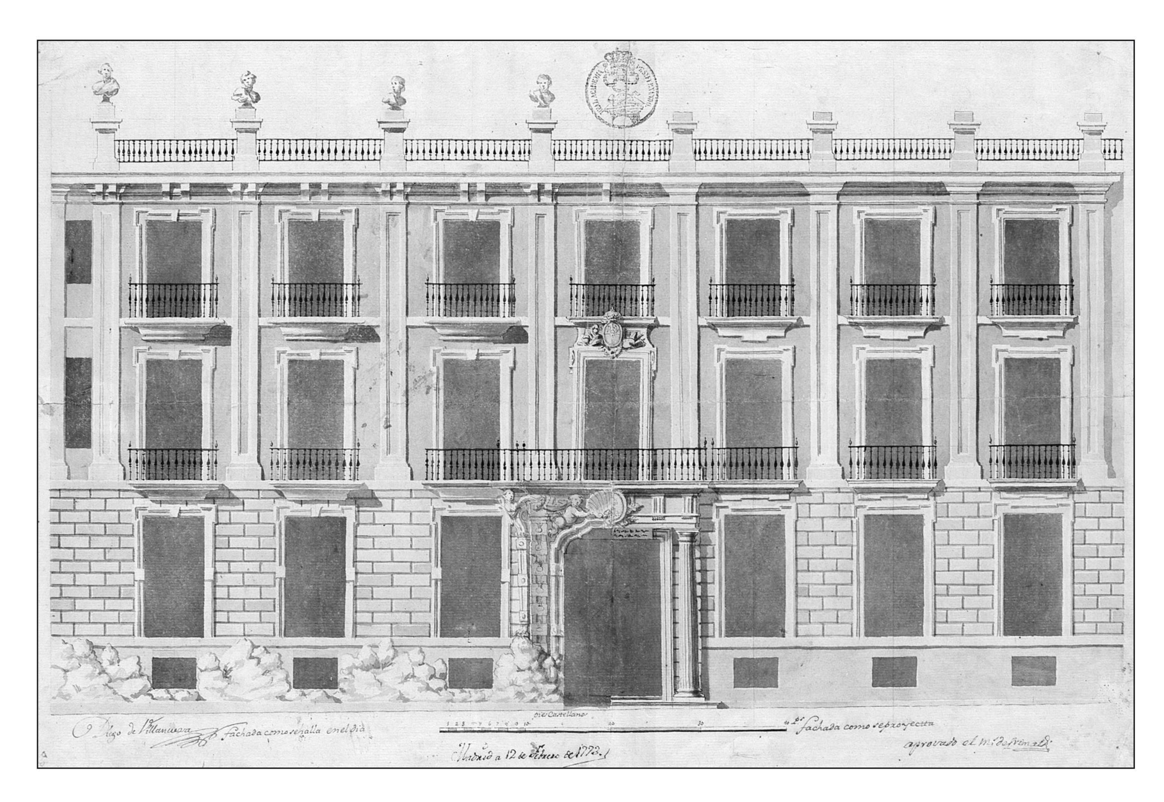
Dibujado con cuidadosa exactitud, a pesar de sus pequeñas dimensiones, nos ofrece un edificio de 43 metros aproximadamente de anchura por unos 30 de altura, a causa de su exiguo tamaño seguramente no fue más que un esbozo, un primer proyecto de presentación a Goyeneche para que se hiciese una idea de cómo había concebido "la casa principal" que éste deseaba construir en la calle de Alcalá, para, en caso de obtener su aprobación, realizar el proyecto definitivo. Así parece desprenderse de una inscripción escrita en un trozo de papel alargado, pegado al reverso del dibujo, del que sólo llega a leerse: "principal el fondo de la casa como ella se vería después de ejecutada, puesta en grande para que se vea mejor" (il.13). El arquitecto Enrique Nuere duda si llegó a efectuase el palacio tal como aparece en el dibujo, aunque opina que sí, pues el buhardillón que campea en el centro del tejado parece reflejarse en el plano de Madrid efectuado por el francés Chalmadrier en 1761; también encuentra



9. Diego de Villanueva, planta baja del edificio de la Real Academia de San Fernando, 1773. ASF, nº inv. A-151.



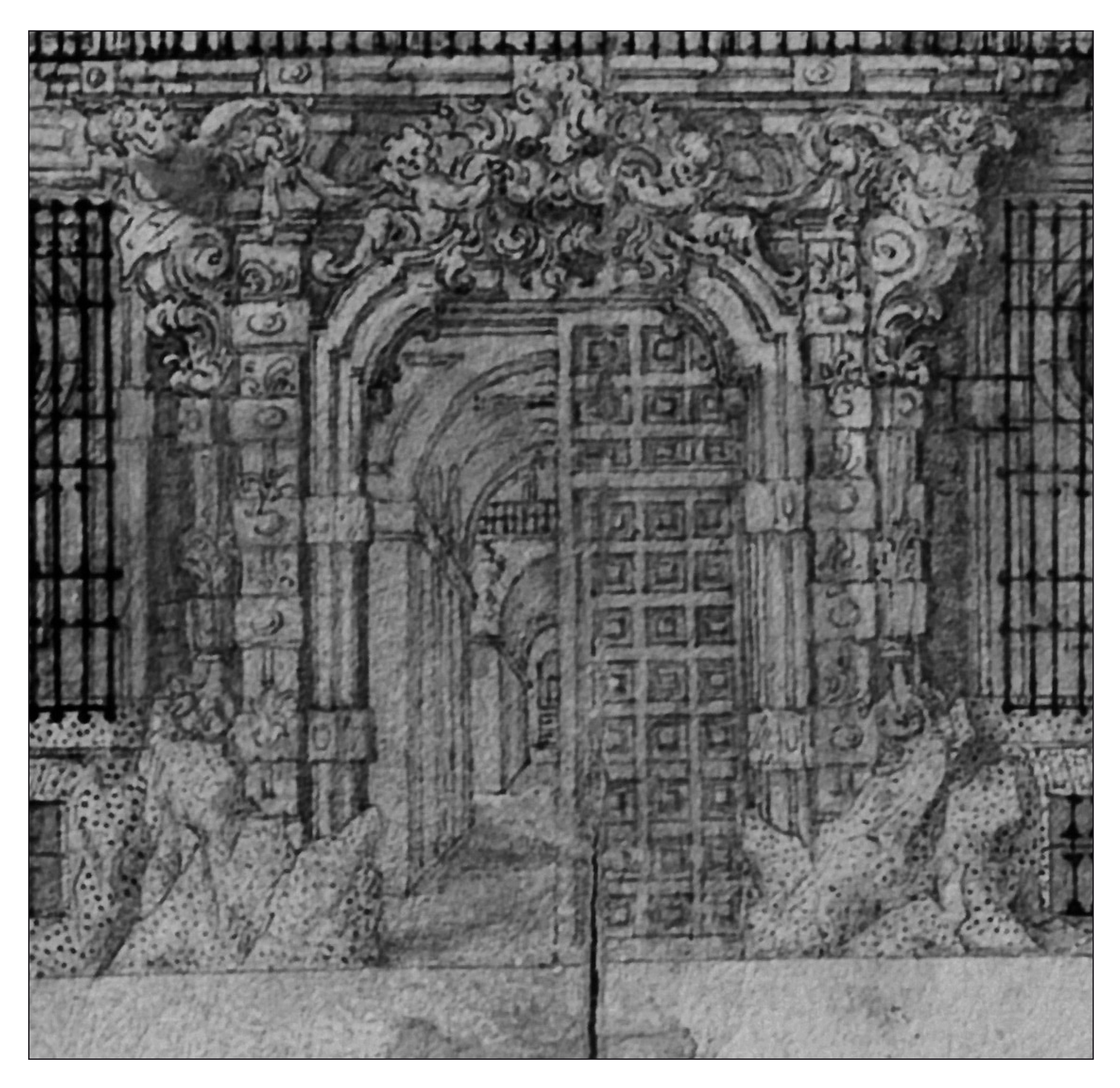
10. Diego de Villanueva, planta noble del edificio de la Real Academia de San Fernando, 1773. ASF, nº inv. A-156.



11. Diego de Villanueva, dibujo de la fachada modificada de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1773. ASF, D/2216.

ciertas incoherencias en la distribución interna de las zonas del edificio, pero, al no haberse conservado más que el alzado de la fachada y no las plantas y secciones de todo el edificio, ignoramos si éstas han de achacarse a Churriguera o a alguna de las múltiples intervenciones posteriores[29].

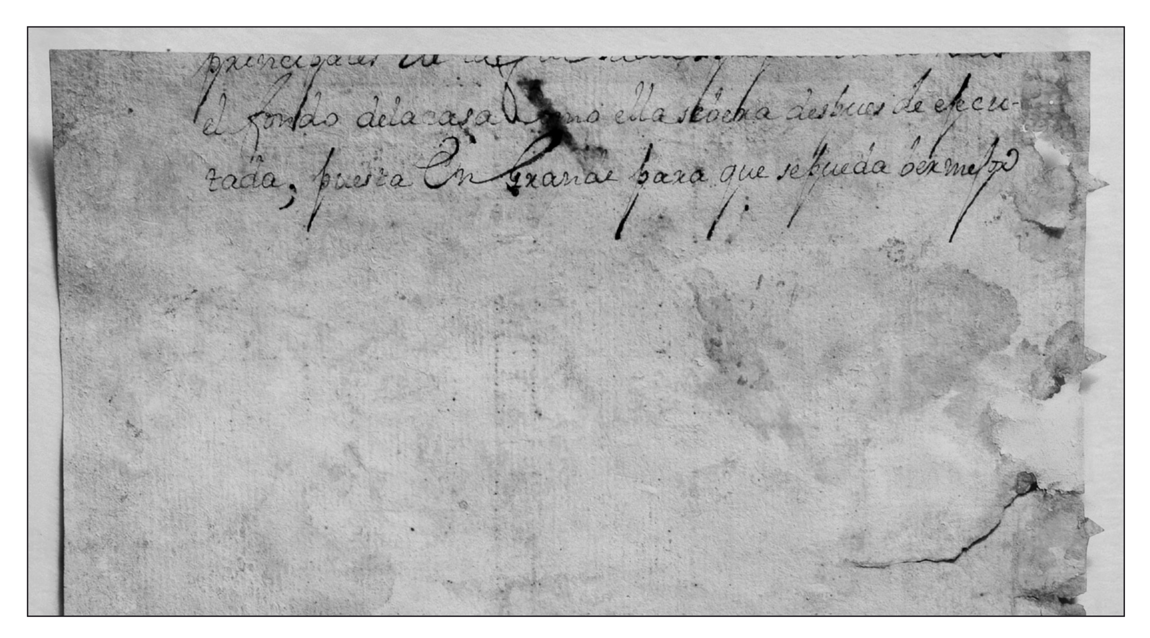
Churriguera debía conocer la obra del famoso Bernini[30] pues su esquema de fachada palacial es muy romano ya que ofrece referencias bastante exactas a los palacios Chigi (1664-1665) y Ludovisi en Montecitorio (1653-1665) de la Ciudad Eterna[31](il.14). Consta, pues, de un basamento a nivel de la calle en que los estrechos huecos, correspondientes al sótano, están flanqueados por rocas o agudos peñascos de pedernal sin desbastar, para significar plásticamente la fortaleza en que se cimenta y asienta el palacio. Esta receta la utilizó Bernini tanto en el mencionado palacio Ludovisi en Montecitorio como en el segundo de los proyectos que ofreció a Luis XIV para completar las fachadas oriental y occidental del palacio del Louvre en 1665[32](il 15). Obviamente Diego de Villanueva suprimió tal extravagancia barroca. Viene luego la planta baja, cuyos paramentos están almohadillados a la italiana y donde se abren las amplias ventanas de la planta baja, moderadamente enmarcadas y dispuestas simétricamente, tres a cada lado de la puerta principal, que marca el eje de simetría. Esta puerta era efectivamente muy barroca y exuberantemente ornamentada. Tenía como encuadramiento un doble bocelón que no terminaba en arco propiamente dicho, sino se flexionaba en una curva mixtilínea. Las jambas estaban reforzadas por pares de pilastras y estípites vistos de perfil, y tanto las unas como los otros con fustes fajeados, a la manera de Sebastiano Serlio y Wendel Dietterlin[33]. Sobre los estípites se encajaban unos ángeles alados sosteniendo el dintel



12. José de Churriguera, detalle de la puerta e interior del dibujo del Palacio de Goyeneche. Colección particular.

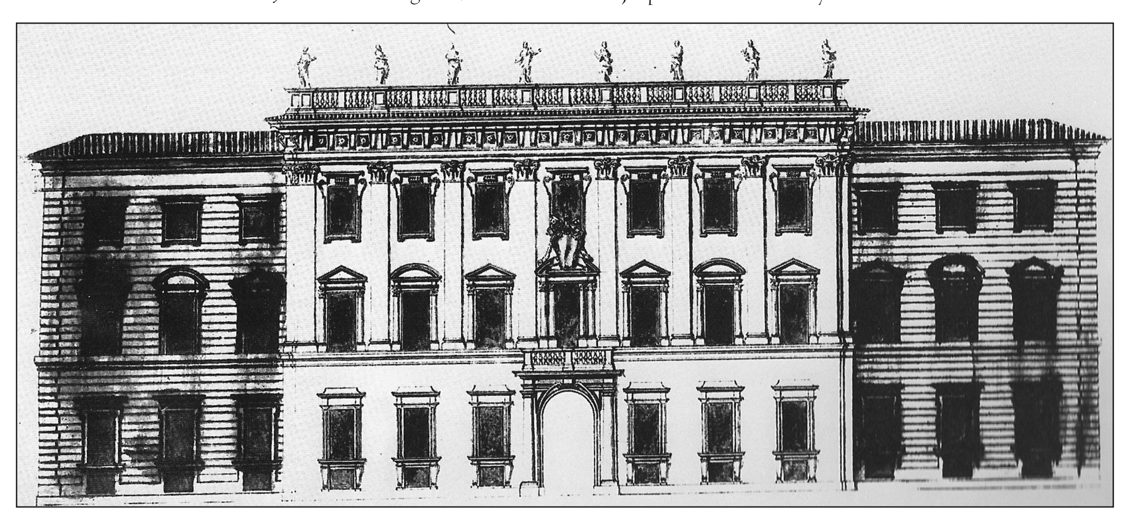
del balcón de encima, y, a guisa de clave del pseudo arco o arco mixtilíneo, campeaba un gran cogollo de hojas recortadas y no una venera, como aparece en el corrección de Villanueva (il.16).

Sobre la puerta de entrada y sin solución de continuidad se situaba el balcón principal de la planta noble con una ventana en forma de nicho y con un enmarcamiento muy barroco parecido al de la puerta, culminado ésta vez por una suerte de frontispicio ondulado sobre el que se recostaban unos angelitos. Puerta y ventana presentan fuertes analogías con las que había realizado ya Churriguera en la palacete del poblado de Nuevo Baztán. También ofrece este esquema de puerta-ventana, fuertemente ornamentado como eje compositivo, estrecho parentesco con las fachadas de los palacios construidos por el contemporáneo Pedro de Ribera, de tal suerte que este sintagma se convirtió en paradigma del barroco castizo madrileño[34]. Ni que decir tiene que Diego de Villanueva propuso suprimir todas estas impertinencias barrocas, pero no el encuadramiento más sencillo del resto de las ventanas de la planta noble, como tampoco las pilastras cajeadas y almohadilladas que



[illegible]
el fondo dela casa [illegible] ella [illegible] despues de execu-
tada, puesta en [illegible] para que se pueda ber mejor

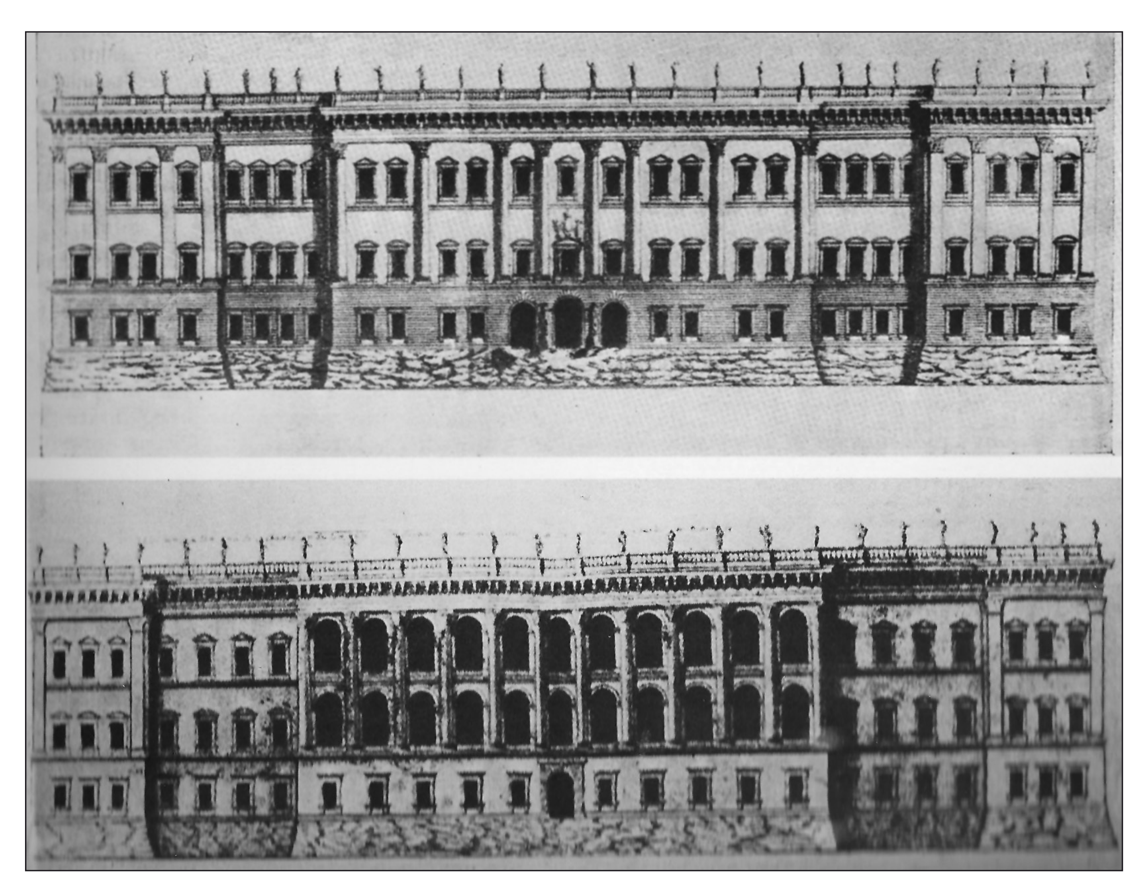
13. José de Churriguera, reverso del dibujo para el Palacio Goyeneche.



14. Juan Lorenzo Bernini, grabado del Palacio Chigi, Roma.

separan esas ventanas, pues lo exigía la correcta articulación de la fachada, ya que el almohadillado de la planta baja estaba calculado para que estas pilastras aparentasen descargar su peso en él y sostener al mismo tiempo la carga de todo el cornisamento del edificio. Pero finalmente las pilastras que respetó Villanueva en su dibujo, fueron también suprimidas como inútiles cuando se rehizo la fachada así como los paramentos de ladrillo visto entre ellas.

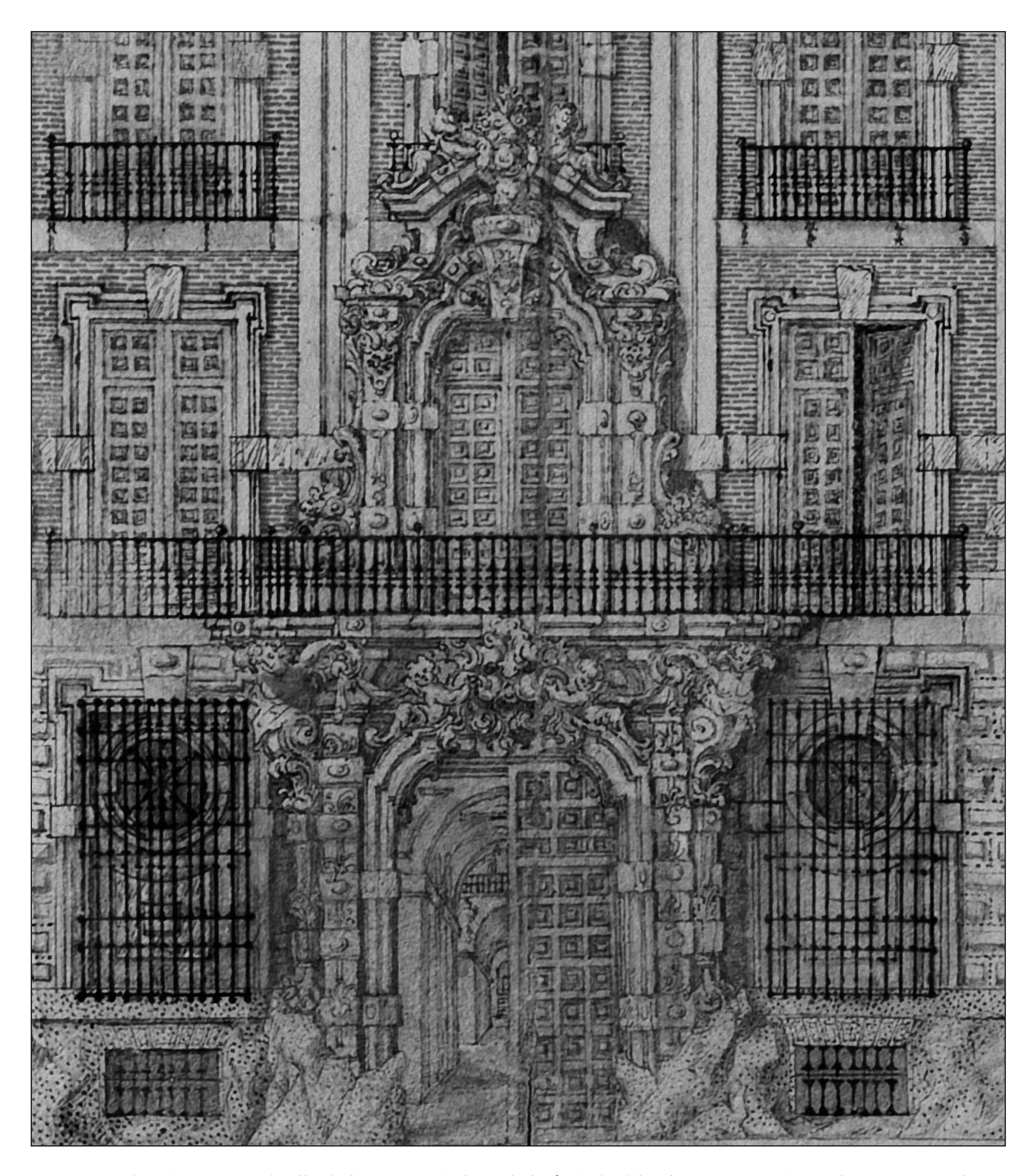
Lo más sorprendente del dibujo recién descubierto es comprobar cómo completó Churriguera la techumbre del palacio (il.17). No en forma aterrazada a la italiana, como se percibe en el dibujo de Villanueva, ni con una balaustrada de hierro entre pedestales adornados con bustos escultóricos, sino con un tejado de alta pendiente, a la francesa, con pares de buhardillas en el eje de las ventanas de los cuerpos inferiores, pero techumbre cubierta al fin con teja, a la española. En el centro, y en eje con la puerta y ventana principales barrocamente



15. Juan Lorenzo Bernini, proyecto de las fachadas oriental y occidental del Palacio del Louvre.

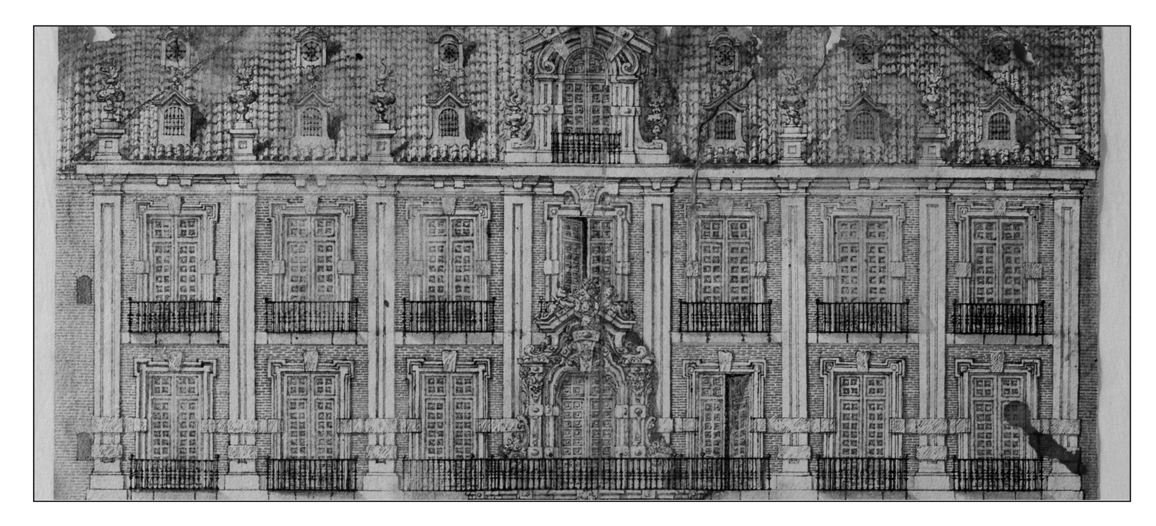
decorados, introdujo una nueva amplia ventana o buhardilla gigante, que alcanza en altura la cumbre del tejado, también abundante y castizamente ornamentada. Además los pedestales que, sobre la cornisa, siguen la línea de las pilastras, están rematados no por bustos, que introdujo en su dibujo correctivo Diego de Villanueva, sino por unos bien perfilados flameros, como los que se ven en el dibujo de arquitectura efímera, atribuido justamente a Churriguera, realizado para la entrada de Felipe V en Madrid en 1700[35].

Permítasenos realizar una breve comparación entre el palacio de Goyeneche y el proyecto de Churriguera para el palacio del marqués de Sentmenat en Barcelona, por desgracia no edificado, pues era el palacio urbano ideado por él más cercano (1710) al que edificó luego en Madrid para Goyeneche (1722). Era de proporciones más anchas que profundas, constituyendo un rectángulo irregular del que sobresalía por la espalda un bloque que en la segunda planta contenía el gabinete o despacho del marqués con vistas a un jardín (il. 18). La primera planta-sótano, a ras de la calle, albergaba los servicios de la casa como caballerizas, cocheras, guarda-arnés, cocina, despensa, carbonera, etc. La puerta principal se abría a una portería y un vestíbulo que conducía a la majestuosa escalera principal, en forma claustral, que conducía exclusivamente a la planta, realizándose la circulación vertical de todo el edificio mediante escaleras pequeñas, algunas de caracol. La planta noble se repartía en dos mitades, la de la izquierda contenía el estrado, la antesala, el dormitorio, tocador, escusado de la dueña de la casa, a más de una galería que daba al jardín y el oratorio, todo ello en torno al único patio de la casa. La otra mitad, al otro



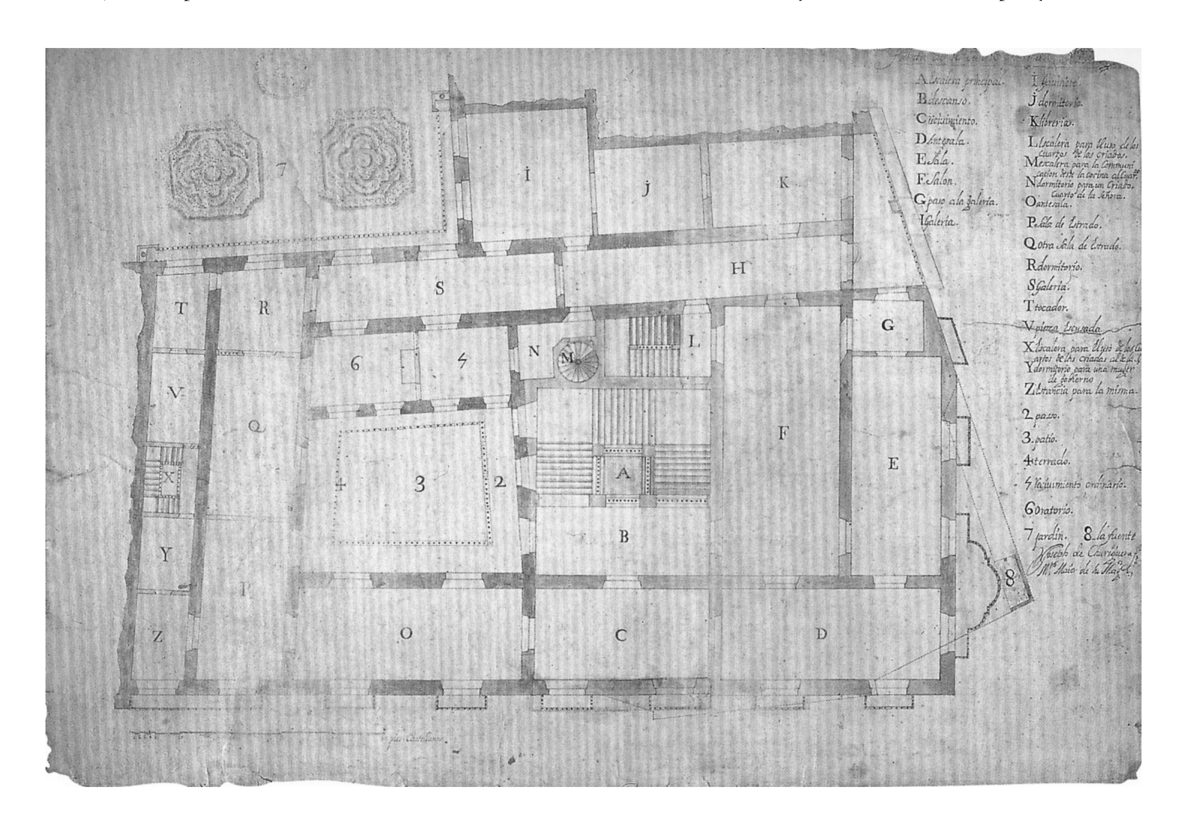
16. José de Churriguera, detalle de la puerta y balcón de la fachada del Palacio Goyeneche. Colección particular.

lado de la escalera, el recibimiento, la antesala, la sala, el salón, la librería, el gabinete y el dormitorio del marqués, constituyendo la zona pública del edificio. En la tercera planta se encontraban los dormitorios de los criados y las criadas. Por lo que hace a los alzados, parece que los muros eran de ladrillo visto, sobre un breve zócalo de piedra a ras del suelo, encima del cual se abrían los huecos de la planta sótano. Éstos y las ventanas de las otras dos plantas estaban enmarcados por jambas y dinteles de piedra en forma almohadillada, así como la portada principal, también de jambas almohadilladas y dintel compuesto por enormes dovelas en abanico, por encima de las cuales un arco encerraba el escudo de armas familiar. Nada, pues, distinto de lo que solían ser los palacios de la nobleza, aunque en éste



17. José de Churriguera, detalle de la planta alta y techumbre del Palacio Goyeneche. Colección particular.

de Barcelona, por encima de las buhardillas, destacase en el centro, conjugándose con el eje de la portada y escalera, una torre de dos pisos escalonados, rematada por un tejadillo a cuatro vertientes con su veleta, acaso obedeciendo a la tipología típicamente catalana de casa-torre[36]. Creo que hay poco de comparable en estos alzados con la suntuosidad, variedad y barroquismo de la fachada madrileña del palacio Goyeneche En cuanto a la distribución de los espacios y aposentos, tampoco parece que hubiera habido ninguna semejanza, pues la división entre zonas familiares masculinas y femeninas del proyecto de



18. José de Churriguera, planta del Palacio Sentmenat, Barcelona.



19. Corredor de acceso a la escalera y patio del edificio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

la casa barcelonesa no debieron producirse en el palacio madrileño de Goyeneche, entre otras razones porque su esposa, doña María de Balanza, había fallecido antes de iniciarse las obras del edificio.

Volviendo a éste, otra aportación sustancial que ofrece el diseño de Churriguera es que la de que, a través de la semiabierta puerta de la calle, deja ver con nitidez el vestíbulo, el corredor que enlaza con el patio principal y aun, traspasado éste, el oscuro fondo del palacio. El vestíbulo es un espacio transversal que iluminan amortiguadamente las dos ventanas a un lado y otro de la puerta, que en el dibujo aparecen cegadas y abiertas al interior por arriba sólo mediante un óculo redondo enmarcado por una moldura en que se incrustan radialmente dovelas, un motivo que utilizó luego continuamente Pedro de Ribera. A éste sigue el corredor, necesario para que las carrozas pudiesen entrar hasta el patio, componiendo sus lados los arranques respectivos de la monumental escalera, que se adivina bastante bien en el dibujo, por lo que parece acreditarse definitivamente, como ya dije, su autoría churrigueresca. Acaso se refiera a ello el fragmento de inscripción citado: "el fondo de la casa como ella se vería después de ejecutada, puesta en grande para que se



20. Detalle del arco portranquil de la escalera de la Real Academia.



21. Detalle del arco abocinado de la escalera de la Real Academia.

vea mejor". Por eso repito: ¿fue este pequeño dibujo el presentado a Juan de Goyeneche para su aprobación, a la espera de pasarlo a gran tamaño para que resultase operativo a canteros y albañiles?

El corredor que se adivina en el dibujo y que conduce al patio principal es de una singular monumentalidad y al mismo tiempo complejidad. Sus paredes están conformadas por una de galería de arcos de medio punto que se abren por ambos lados a las rampas y descansillos de las escaleras que conducen a la entreplanta y a la planta noble del edificio (il. 19). Los arcos se disponen entre dobles pilastras toscanas, a modo de *travata ritmica*, aunque el ritmo es extrañamente desigual en el sentido que en los dos últimos cercanos al patio, los lienzos entre las pilastras se suprimen y se sustituyen por huecos estrechos terminados en arco, uno de medio punto, otro en portranquil (il. 20), seguramente para que a través de los huecos-pantalla se trasluciesen los distintos niveles de las vertientes y los rellanos de las escaleras. El cambio de ritmo se proyecta también en los arcos formeros y las bóvedas de cañón con lunetos del corredor, que trasforman alternativamente su anchura a medida que nos acercamos al embarque de las escaleras. La estructura es toda ella de piedra caliza de Colmenar sobre un basamento de granito, excepto las bóvedas, que son de ladrillo tabicado y enlucido y algunas, en los rellanos de las escaleras, de platillo.

El conjunto de las escaleras ofrece una amplitud, complejidad y empaque que no es de ninguna manera frecuente en palacios de la nobleza madrileña, aunque sí en las construcciones reales. Pero opino que no es fácil encontrar un punto claro de enlace con escaleras como las del desaparecido Alcázar de Madrid, del Alcázar de Toledo o



22. Desembarque de la escalera de la Real Academia.

la del Monasterio de El Escorial. En realidad se trata de dos escaleras claustrales, que arrancan simultáneamente al fondo y a ambos lados del corredor que sigue al zaguán de entrada. Su caja es rectangular hasta el nivel de la entreplanta, pues se alarga para dar acceso a las puertas que conducían a las habitaciones de ella, antes salas de arquitectura y de principios, ahora salas de exposiciones temporales a la derecha y Calcografía Nacional a la izquierda, Este disposición determina que las rampas de las escaleras sean más cortas y los rellanos más largos. Las impostas que hacen de capiteles en los primeros tramos se amoldan a la oblicuidad de las pendientes de las escalera, y los arcos por el mismo motivo son abocinados (il. 21) y hasta los arquillos correspondientes que miran al corredor no son de medio punto sino en portranquil, como ya dije, a fin de conseguir el mismo efecto de arquitectura oblicua, preconizada por Juan de Caramuel. A partir del segundo, las escaleras giran hasta desembocar, cada una por su lado, en la plataforma de la gran caja. Es de notar que ahora las embocaduras de estos últimos tramos no las conforman arcos sino dinteles, pero biselados para corresponder a la oblicuidad de las pendientes conforme a los principios



23. Caja de la escalera de la Real Academia.



24. Arco del patio principal de la Real Academia.

de Caramuel. Pienso, por lo dicho, que estas escaleras, de estructura tan compleja y a veces heterodoxa, no pueden haber sido concebidas por otro que José de Churriguera y, en todo caso, no por Diego de Villanueva, quien se limitaría a asperearlas y podarlas de cualquier tipo de decoración barroca, si es que la tuvieron acorde con la que ostenta la fachada, pero es posible que no, pues en ellas primó para Churriguera lo funcional sobre lo suntuario como manifestación de poder o de lujo, que sólo convenía a la fachada principal, como también aconteció con la sencilla escalera del poblado del Nuevo Baztán frente a la suntuosidad del frontis del palacio e iglesia.

Cuando el visitante asciende desde el corredor por una u otra de estas escaleras, y acaba desembocado en la planta principal o noble, queda sorprendido por la enorme caja rectangular, que opera, como una especie de patio cubierto, uno de cuyos lados mayores da al patrio principal, y por ello está intensamente iluminado por las dos filas de ventanas, mientras el otro frente ofrece una arquería de tres huecos, como una suerte de pórtico que daba solemne entrada a las habitaciones de la planta noble, es decir a las salas de



25. Detalle del zócalo y ventanas del patio de la Real Academia.

despacho de Goyeneche (il. 22), si bien mediaba aún un recibidor desde el que por una simple escalera de doble vuelta se debía ascender a la tercera planta[37]. La sensación de patio cubierto se acentúa en tanto en cuanto también en los lados menores de la caja y por encima de la mencionada arquería se abren ventanas que dan a los espacios interiores privados(il. 23). Es de saber que esta majestuosa pseudocaja de escalera tenía un techo plano, que fue sustituido, en una de las últimas remodelaciones, por una bóveda de cañón que contribuye ahora aún más a su lucimiento.

Desde esta caja, a través de dos puertas laterales que conducían por corredores a la crujía opuesta del patio, estaba, en el centro de ésta, el pequeño oratorio que en el dibujo de la planta noble, efectuado por Diego de Villanueva en 1773, aparece flanqueado por dos salas laterales, pertenecientes al entonces museo de Historia Natural. El pequeño recinto es de planta centralizada cubierta con una cúpula. No cabe duda que el sitio corresponde al lugar donde Churriguera debió emplazar el oratorio privado de Goyeneche, pero dudo de si en reformas anteriores o en la última, llevada a cabo entre 1973-1983 por el arquitecto don Fernando Chueca, se intervino su estructura, de un templado clasicismo. Pero que la capilla existió desde el principio no cabe duda, supuesto el reconocido fervor religioso de don Juan de Goyeneche, congregante de San Fermín de los Navarros, cofrade de la Virgen de la Soledad y del Santo Cristo venerado en la parroquia de San Ginés donde ordenó ser provisionalmente sepultado, y devotísimo de la Eucaristía y de la Inmaculada Concepción[38].

Por lo que hace al patio principal, era originariamente de tres pisos. La poderosa molduración de los arcos bajo los que atraviesa el corredor, de dovelas alternativamente anchas y cortas, es con seguridad la original de Churriguera (il. 24) pues así se adivinan en su dibujo de la fachada. También son seguramente suyos los huecos de arco rebajado que asoman a los sótanos, unos y otros parecidos a los que vemos en el proyecto churrigueresco

para el palacio del marqués de Sentmenat (il. 25). Igualmente es de Churriguera el enmarcamiento pétreo de las ventanas de los tres pisos (el último a modo de ático es reciente), de jambas y dinteles lisos y antepechos de hierro, por mucho que difiera del molduraje, bastante menos contenido y aparatoso que el de las ventanas y balcones de la fachada principal, para los que reservó Churriguera aquellas galas compositivas y ornamentales que señalasen emblemáticamente al viandante el poder económico y el prestigio social del dueño del palacio.

NOTAS

1 La noticia se dio en el número 10 de la *Gaceta de Madrid*, del martes 6 de marzo, de manera escueta: "También murió de edad de 60 años Don Joseph de Churriguera, Insigne Arquitecto y Escultor, reputado por los Científicos por otro Michael Angel". Juan de Goyeneche y su hijo Francisco Javier fueron albaceas testamentarios de Churriguera cuando dio poder para testar en 1720, cinco años antes de su fallecimiento, cosa que renovó en 1725 su segunda mujer, Maria Tafalla, cuando el artista murió.

2 CEÁN BERMÚDEZ, Juan Antonio, "El Churriguerismo" (discurso inédito), *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo,* 6 (1921), pp. 285-300; LORENTE JUNQUERA, Manuel, "Churriguerismo", en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Roma: Istituto per la Collaborazione Culturale, 1965, t. III, pp. 459-466.

3 GARCÍA BELLIDO, Antonio, "Estudios del barroco español. Avance para una monografía de los Churriguera", *Archivo Español de Arte y Arqueología,* I, 13 (1929), pp. 21-86; y II, 17 (1930), pp. 134-187; MARQUÉS DE SALTILLO, "Datos y noticias inéditas", *Arte Español*, (1945), pp. 83-106; TOVAR MARTÍN, Virginia, "Un dibujo de José Benito Churriguera para la iglesia de Dos Barrios", *Archivo Español de Arte*, 176 (1971), pp. 403-412; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *Los Churriguera*, Madrid: Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., 1971; Íd., "Nuevos documentos sobre José de Churriguera", en *II Jornadas de Historia del Arte*, Madrid: Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., 1984, pp. 9-16; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., "Dos dibujos churriguerescos en el Prado", *Boletín del Museo del Prado*, X (1989), pp. 49-53; ATERIDO, Ángel, "Una nueva obra de José de Churriguera: el monumento de Semana Santa del Convento de la Encarnación", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXV (1995), pp. 19-31; RUPÉREZ, María Nieves, "José Benito Churriguera en Salamanca, 1692-1696", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Madrid: Universidad Autónoma, 2-10 (1997-1988), pp. 211-230; CASTAÑEDA BECERRA, Ana M., "Documentación sobre José de Churriguera y sus hermanos Joaquín y Alberto hallada en el Archivo histórico de Protocolos de Madrid, en *Cuadernos de Iconografía*, I, 1988, pp. 295-312; URREA FERNÁNDEZ, Jesús, "Identificación y precisiones sobre dibujos de José de Churriguera", en *Pulchrum. Scripta vaia in honorem Mª concepción García Gainza,* (Ricardo Fernández Gracia, coordinador), Pamplona: Universidad de Navarra, 2011, pp. 801-807.

4 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, "Motivos ornamentales en la arquitectura de la península ibérica entre manierismo y barroco", en *Actas del XIII Congreso Internacional de Historia del Arte,* II, Granada: Universidad, 1977, pp. 560-568.

5 PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura* (Sevilla 1569), Madrid: Instituto Valencia de don Juan, edición de Francisco Javier Sánchez Cantón, vol. I, 1956, p.349. Cfr. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, "L'architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre peintres er architectes", *Revue de l'Art*, 70 (1985), pp. 41-52. El debate entre arquitectos técnicos y arquitectos inventores, que procedían del campo de la pintura y escultura, había comenzado ya en el primer tercio del XVII, como lo apuntó TAYLOR, René, "Juan Bautista Crescencio y la arquitectura cortesana española (1617-1635)", *Academia*, 48 (1959), pp. 61-126.

6 GARCÍA MORALES, María Victoria, *La figura del arquitecto en el siglo XVII*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991. El propio Churriguera comentaba la unidad de las artes en carta a Teodoro Ardemáns de 1721: "Porque siendo la Arquitectura, Pintura y Estatuaria tres hermanas tan unidas (como Micael Angel las definió con los tres círculos unidos entre sí) puede ser la una parangón de la otra". Su hermano Joaquín de Churriguera, a quienes le incriminaban algunos de haber pasado de ser retablero a maestro mayor de las obras de la catedral nueva de Salamanca, les respondió en 1713 invocando el siguiente argumento: "Y si por ignorancia algunos quieren yntroducir en el arte diferencia por la dibersidad de materia que usa, debo dezir que siempre es uno y quien hubiere estudiado sus prinzipios fundamentales y fuere architecto, lo será en mármol, bronce y madera y en cualquiera otra espezie...", vid. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, "Joaquín de Churriguera y la primera cúpula de la catedral de Salamanca", en *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid: Secretariado de publicaciones de la Universidad, 1995, p. 249.

7 RIVERA BLANCO, Javier, "Nuevos datos documentales sobre Teodoro Ardemáns, José Churriguera y otros arquitectos barrocos cortesanos", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología,* Universidad de Valladolid, XLVIII (1982), pp. 444-454.

8 BONET CORREA, Antonio, "Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid. Churrigera y Juan de Villanueva padre", *Archivo Español de Arte,* 137 (1962), pp. 21-49.

9 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca. Historia documentada de su construcción,* Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1987, apéndice documental, nº 16, p. 177.

10 El túmulo, para el que habían presentado proyectos ocho arquitectos y pintores, entre ellos Claudio Coello, fue adjudicado, tras el preceptivo concurso, a Churriguera el 1 febrero de 1689, por el condestable de Castilla, don Íñigo Fernández de Velasco: VERA TASSIS Y VILLAROEL, Juan de, *Noticias historiales de la enfermedad, muerte y exequias de la Serenísima Reyna de las Españas Doña María Luisa de Orleans*, Madrid: Imprenta Real, 1690.

11 ZAPATA DE LA HOZ, Teresa, "Iconografía del poder: probable dibujo de Churriguera para la entrada de Felipe V (1700)", *Archivo Español de Arte*, 175 (1996), pp. 287-235.

12 KAMEN, Henry, *La Guerra de Sucesión en España*, 1700-1715, Barcelona: Crítica, 1975, pp. 95 y ss.

13 CONDE, R. y TINTÓ, M., "Project d'una casa per als Sentmenat fet per Josep de Xuriguera", *Quaderns d'Arqueolgia i Historia de la Ciutat* (Barcelona), XVIII (1980), pp. 171-174, citado por BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, "Ni fatuo ni delirante. José Benito Churriguera y el esplendor del Barroco español", *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia,* Palermo: Edizioni Caracol, 2006, 2, pp. 6-23. Esta investigadora ha dado a conocer las plantas y alzados del palacio del marqués de Sentmenat en Barcelona, firmados por Churriguera, en el libro *La Casa. Evolución del espacio doméstico en España*, Madrid: El Viso, 2006, I, pp. 55-58.

14 *Teodoro Ardemáns y su entorno en el cambio de siglo (1661-1762): aspectos de la arquitectura y del urbanismo madrileños de Felipe II a Carlos III*, Madrid: Universidad Complutense, 1990, I, pp. 500-507. Bastantes personajes de la alta y mediana nobleza, así como algunos comerciantes, abandonaron Madrid al igual que Churriguera y se hicieron partidarios del Archiduque de Austria, ofuscados por los derroteros que tomaba la situación tras las victorias militares en Cataluña y Castilla de los ejércitos del Archiduque, lo que explicaría la fuga de Churriguera, y no sólo los orígenes catalanes de su familia; LEÓN SANZ, Virginia, *Carlos VI. El emperador que no pudo ser rey de España*, Madrid: Aguilar, pp. 169 y ss.

15 Sobre Juan de Goyeneche y Gastón vid. la obra fundamental de CARO BAROJA, Julio, *La hora de Navarra del siglo XVIII (personas, negocios e ideas)*, Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1969, 2ª ed., Pamplona, 1985, pp. 81-224; ANES, Gonzalo, "Don Juan de Goyeneche, un preilustrado", en *Juan de Goyeneche y su tiempo. Los navarros en Madrid*, Pamplona: Gobierno de Navarra, 1999, pp. 121-136; BLASCO ESQUIVIAS Beatriz; y DE BENITO, Francisco J., "Nuevo Baztán y el prereformismo borbónico", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños,* XVII

(1981), pp. 287-297; AGUERRETA, A., *Negocios y finanzas en el siglo XVIII: la familia Goyeneche*, Pamplona: Eunsa, 2001; VV.AA., *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía hispánica del siglo XVIII,* cat. exp., Pamplona: Fundación Caja Navarra, 2006, especialmente el estudio de Alfredo FLORISTÁN, pp. 79-103.

16 El retrato, propiedad de sus descendientes, fue presentado en las jornadas de estudio que en marzo de 1999 dedicó a su memoria el Gobierno Foral de Navarra en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en la exposición que en su honor se organizó en Pamplona 2006; *op. cit.*, pp. 292-293. La autoría de Miguel Jacinto Menéndez ha sido reconocida por la especialista en su obra Elena Santiago Páez.

17 Por desgracia no se ha conservado el inventario de bienes hecho después de su muerte, donde figuraría su personal librería, quizás porque su testamento definitivo fue impugnado por sus herederos y en virtud de ello no ha llegado hasta nosotros; Marqués del Saltillo, *op. cit.,* pp. 102-106.

18 BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, "El Nuevo Baztán, una encrucijada entre la tradición y el progreso", en *El innovador Juan de Goyeneche. El Señorío de La Olmeda y el conjunto arquitectónico del Nuevo Baztán,* Madrid: Comunidad de Madrid, 1991, pp. 27-54.

19 Marqués del Saltillo, *op. cit*., p. 101.

20 Es mucho lo que se ha escrito sobre esta interesante mezcla de palacio extraurbano y poblado agrícola e industrial. No citaré más que lo indispensable: BARTOLOMÉ, Eusebio (coordinador), *El Nuevo Baztán. Un caso histórico singular,* Nuevo Baztán: Ayuntamiento, 1981; VV.AA., *El innovador Juan de Goyeneche, el señorío de La Olmeda y el conjunto arquitectónico del Nuevo Baztán,* obra citada en la nota 18; BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz , "Nuevo Baztán, la utopía de Juan de Goyeneche", en *Juan de Goyeneche y su tiempo…, op. cit.,* pp. 79-119. Últimamente un grupo de arqueólogos dirigido por Juan José Cano Martín y María José Mendoza ha realizado fructuosas excavaciones para establecer más correctamente la cronología de las partes y zonas que compone el conjunto del poblado.

21 *Restauramos*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, exposición mayo-julio de 2010, pp. 8-9. Posteriormente el dibujo y detalles han sido reproducidos en *Crónica 2011. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* Madrid, 2012, pp. 156-159.

22 En dicho convento, hoy desaparecido, había depositado todas sus alhajas, colección de pinturas y mobiliario la segunda esposa de Carlos II, doña Mariana de Neoburgo, que no casualmente había nombrado tesorero y depositario de sus bienes a don Juan de Goyeneche, después de haber sido desterrada por Felipe V primero a Toledo y luego a Bayona.

23 En un documento de 4 de marzo de 1724, cuando la obra estaba ya comenzada, don Juan de Goyeneche pidió al corregidor de Madrid, don Francisco Antonio de Salcedo y Aguirre, que por medio del maestro mayor de obras del Ayuntamiento, Pedro de Ribera, desviase una corriente de agua que "atraviesa la cassa que en la calle de Alcalá estoy fabricando desde la Angosta de San Bernardo a la referida (de Alcalá) por debajo de diferentes cimientos, lo que así para éstos como para las cañerías, vóvedas y sótanos de dicha cassa es muy perjudicial". Ribera visitó la obra y dispuso lo necesario para dicho desvío de manera que "no se interrumpa la continuidad del servicio público ni se altere la solidez de la cimentación del edificio", reconociendo que la nueva canalización, costeada por el demandante, sería beneficiosa para la villa", *El innovador Juan de Goyeneche…, op. cit*., apéndice documental, 32, p. 129.

24 Marqués del Saltillo, *op. cit*., pp. 98 y ss. De los hijos de Churriguera poco más es lo que se sabe, salvo que construyeron o finalizaron la capilla mayor el crucero y la cúpula de la nueva iglesia del colegio de Santo Tomás, que había contratado su padre en 1724; la iglesia y posiblemente su fachada -de las que se conservan antiguas fotografías de Jean Laurent- fueron iniciadas por Manuel de Torija y Gabriel Valenciano; fue derribada entre 1876-1789; cfr. TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975, pp. 312-314; GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos,* Madrid: Espasa Calpe, 1961, pp. 396-399.

25 Una pista importante para fijar el año 1732 es el documento, de febrero de ese año, por el que solicita la provisión de agua corriente al palacio "levantado en la calle de Alcalá sobre las Casas del Mesón de la Miel y las antiguas caballerizas del Infante Cardenal...para las operaciones realizadas en la fábrica y para la manutención de sus empleados, agua de la que carece el edificio", solicitud que se autoriza por el coste de 2.000 ducados a censo y la condición de que el coste adicional de la conducción de agua desde el Alto del Abroñigal corriera a cargo del propietario del inmueble, para lo que cuenta con la certificación favorable del maestro de fuentes de la Villa, don Pedro Ribera; *Juan de Goyeneche innovador...*, *op. cit.,* 33, p. 129.

26 Archivo Histórico de Madrid, Protocolo, sign. 16-61, fol. 72r y 72v, (fols. 57r-95v), reproducido en *Juan de Goyeneche innovador*…, *op. cit*., apéndice documental 35, pp. 129-133: "Iten vinculo la casa grande y principal fabricada por mí desde sus zimientos donde hoy se halla la superintendencia general y Administración , y por cuanto la expresada Casa no puede servir de cómoda habitazión a los poseedores del Mayorazgo por su demasiada extensión, es mi voluntad agregar y señalar como señalo y agrego a los bienes de este Mayorazgo las casas que tengo en la misma calle de Alcalá junto a las Caballerizas de la Reyna, en donde ha vivido muchos años ha vivido mi hijo Francisco Javier, y las que lindan con ellas y con las del marqués de Valdeolmos, que fueron el Mesón del Pilar, por si quisiera adelante hacer otra más proporcionada y extender la fábrica donde hoy habita", Julio Caro Baroja, en la obra y edición citadas, extractó el testamento de don Juan de Goyeneche pp. 175-193.

27 Anteriormente la impresión de la *Gaceta de Madrid*, concedida a Goyeneche en 1699, se realizaba en la imprenta de Ariza, situada en la calle de Boteros. Pasó luego en 1712 a la primera vivienda que tuvo Goyeneche en la calle de Alcalá y finalmente al palacio de su propiedad donde estuvo hasta 1761; TORRIONE, Margarita, "Ayer Gaceta de Madrid, hoy Boletín Oficial del Estado", en *Crónica festiva de los reinados en la Gaceta de Madrid,* (M.Torrione, ed.), París: CRIC et Oprhys, 1991, p. 23. El 19 de abril de 1735 la misma *Gaceta* publicó la notica de la muerte de su dueño: "El día 12 del corriente falleció en su lugar del Nuevo Baztán, de edad de 77 años, y cinco meses, Don Juan de Goyeneche, que sirvió el empleo de Tesorero de la Reyna nuestra Señora por espacio de más de quarenta años, acreditando así en él como en otros bastos encargos de la Monarquía su desinterés, fidelidad zelo al Real servicio y amor a la patria".

28 CHUECA GOITIA, Fernando, "El edificio de la Academia", en *El Libro de la Academia*; Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991, pp. 29-48; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José , "La distribución del espacio en el edificio de la antigua Academia", *Academia, 75* (1992), pp. 163-210; BONET CORREA, Antonio, " Juan de Goyeneche, su Palacio y la Academia", en *Juan de Goyeneche y su tiempo, op. cit.*, pp. 15-48.

29 NUERE, Enrique, "La Academia y su sede. Una deuda impagada con Pedro Franco Dávila", en *Crónica 2011*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2012, pp. 147-65.

30 A Bernini hace referencia Churriguera en la carta dirigida a Ardemáns con motivo de la ideación y ejecución del retablo de la iglesia de las Calatravas; cfr. A. Bonet Correa, artículo citado en nota 8, apéndice III, pp. 44-46.

31 PANE, Roberto, *Bernini architetto,* Venecia: 1953, p. 40- 42; BORSI, Franco, *Bernini architetto,* Milán: Electa Editrice, 1980, pp. 315 y 337. Un grabado del palacio de Montecitorio, con su basamento compuesto por enormes bloques discontinuos de travertino que imitan a las rocas naturales, fue publicado por DOMENICO De' ROSSI, Giovanni, *Studio d'Architettura Civile...,* Roma: 1708-1721, tomo I, planchas 105 y 106, a través de las cuales pudo ser conocido por Churriguera.

32 BORSI, Franco, *op. cit*., p. 137; en este caso el basamento está compuesto por un despliegue continuo de peñascos al modo como hizo Churriguera en el palacio de Goyeneche.

33 Al conocimiento y manejo del libro *Architectura. Von Austeilung, Symmmtria und Proportion de fünf Seulen,* de Wendel DIETTERLIN, Nurembreg: 1598, atribuye Juan A. Ceán Bermúdez en su discurso a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el uso del estípite en lugar de la

columna, los almohadillados y cajeados de las pilastras, los dinteles incrustados con enormes dovelas y, en general los desmedidos delirios decorativos que utilizaba Churriguera (cfr. nota 2). Desde luego el tratado de Dietterlin se encontraba ya en bibliotecas de arquitectos y maestros de obras de finales del XVII, por ejemplo en las de José de Arroyo y Teodoro Ardemáns, pero no consta de momento que nuestro personaje lo poseyese, aunque sí los libros de Sebastiano Serlio en que muchos de los elementos descritos habían sido anticipados por éste: SOLER Y FABREGAT, Ramón, *El libro de arte en España durante la edad moderna*, Gijón: Editorial Trea, p. 88.

34 Por ejemplo en el palacio de Ugena, ahora Cámara de Comercio de Madrid, en la calle del Príncipe, que mandó edificar el sobrino de don Juan de Goyeneche, Juan Francisco Goyeneche, hijo segundo de su hermano Andrés y marqués de Ugena; VERDÚ RUIZ, Matilde, *El arquitecto Pedro de Ribera (1681-1742)*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1998, pp. 238-258.

35 Vid. el artículo de Teresa ZAPATA citado en la nota 11.

36 Véanse más detalles sobre la forma, composición y distribución interna de este proyecto de palacio barcelonés CONDE, R.; y TINTÓ, M. *op. cit.*, pp. 171-174; y BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, *La Casa*..., *op. cit.*, pp. 55-57.

37 Casi con seguridad esta zona está tan intervenida y remodelada que no acertamos a ver ya en ella la huella de Churriguera. En el plano de Diego de Villanueva ese recibidor aparece dividido en tres habitaciones, en una de las cuales se situaba la escalera privada de subida a la última planta, acaso destinada a los aposentos del servicio.

38 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, "La Real Congregación de San Fermín de los Navarros. Mentalidad y devociones en el Madrid del siglo XVIII", en *Juan de Goyeneche y su tiempo…, op. cit.*, pp. 137-160.

JACQUES MARQUET Y LA CONSTRUCCIÓN DEL PALACIO DE LOS DUQUES DE ALBA EN PIEDRAHÍTA (ÁVILA)

Raimundo Moreno Blanco

Resumen: En el presente artículo se hace un estudio pormenorizado del proceso constructivo y devenir histórico del palacio que en Piedrahíta mandó construir Fernando de Silva Álvarez de Toledo, XII duque de Alba. Este, durante su estancia como embajador en París, conoció de primera mano la arquitectura francesa del momento, lo que motivó el encargo de su traza a Jacques Marquet. El resultado es un muy singular conjunto en la Castilla de mediados del siglo XVIII en que cohabitan arquitectura y jardinería.
Palabras clave: Jacques Marquet, palacio, Duques de Alba, Fernando de Silva, Piedrahíta (Ávila).

JACQUES MARQUET AND THE CONSTRUCTION OF THE ALBA DUCAL PALACE IN PIEDRAHITA (ÁVILA)

Abstract: This article presents a detailed research about the constructive process of the palace that in Piedrahíta ordered built Fernando de Silva Álvarez de Toledo, the XII duke of Alba. He, during his stay in Paris as ambassador, knew directly the contemporary French architecture, and for this reason he put Jacques Marquet in charge of design. The result as a whole is a very singular group in Castilla in the middle of the XVIIIth century where live together architecture and gardening.
Key Words: Jacques Marquet, palace, Dukes of Alba, Fernando de Silva, Piedrahíta (Ávila).

El palacio de los Álvarez de Toledo en Piedrahíta se encuentra al sur del casco urbano, en la zona más elevada, donde se yerguen sus muros de granito presidiendo la localidad. Allí, tras conocer distintos avatares, incluidas su parcial destrucción y posterior reconstrucción, sirve a la comunidad como colegio de educación primaria. Su estilo, importado de Francia por el duque Fernando de Silva a través del arquitecto Jacques Marquet a mediados del siglo XVIII, le hace sin duda el edificio más notable y singular de la arquitectura piedrahitense[1]. Fue declarado Bien de Interés Cultural con categoría de Monumento el 7 de julio de 1993 (il. 1).

LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA ANTE LAS INFLUENCIAS EXTRANJERAS EN EL SIGLO XVIII: EL CASO DE FRANCIA

Como ya apuntara Virginia Tovar, España no dejó de reaccionar a lo largo del siglo XVIII a las influencias llegadas del continente, lo que quedó reflejado especialmente en los núcleos cortesanos. La relación existente entre las cortes de París y Madrid desde la llegada



1. Palacio de los duques de Alba, Piedrahita (Ávila).

al trono español de Felipe V han sido puestas de manifiesto repetidamente, justificándose las influencias artísticas que maduraban en la corte española por medio de la constante llegada de ideas, artistas u objetos.

En este ambiente quedaba probada la evidente elaboración de un programa en que se miraba explícitamente al arte extranjero, que casi con carácter de ley, provocó la fuerza de una corriente, planteada a nivel práctico y traducida con intención estética. Ya desde los primeros años del siglo se manifestó esta intención de contacto fortalecida por una voluntad decidida de no romper la relación con Versalles, corte en la que se había formado Felipe V. Además, su conocimiento del arte italiano se vio fortalecido por los sucesivos matrimonios con María Luisa de Saboya e Isabel de Farnesio.

La monarquía borbónica consideró su nuevo reino como un centro dinámico, de intercambios, contemplado en su perspectiva precisa en el contexto de occidente y en el marco general de las artes, salvando el aislamiento o retraso acumulado desde el siglo XVII. Prueba de esta empresa serían los planes de transformación del Real Sitio del Buen Retiro –encargados al arquitecto de Luis XIV Robert De Cotte entre 1707 y 1715-; la construcción de La Granja de San Ildefonso -Ettiene Marchand y René Carlier-; el nuevo Palacio Real de Madrid -delineado por Juvara y construido con alteraciones por franceses e italianos-, etc. La fisonomía de los edificios reales creados bajo este signo internacional es inconfundible, pero se debe más a la constancia de algunos de sus rasgos que al rigor de un sistema. Las obras surgen con clara afinidad a Marly, a los palacios de Versalles, a los edificios reales piamonteses, o a las corrientes berninianas pasadas por el tamiz

ponderado de Fuga, Vanvitelli o Salvi. Como resultado, en la corte española de Felipe V, Fernando VI y Carlos III desarrollaron el grueso de sus carreras maestros como Sachetti, Pavia, Sabatini, Marquet, Carlier, Van Loo, Olivieri, Housse o Ranc entre otros[2].

Si la arquitectura italiana abarcó gran parte de la actividad constructora como se ha visto, la francesa no quedó atrás. Ya desde el primer cuarto del siglo se advierte la influencia de De Cotte y Carlier con motivo de la citada reconstrucción del Buen Retiro, vía por la que penetró en Madrid el gusto de la corte versallesca, a lo que se sumarían la ingeniería, la jardinería, la escultura, etc. con motivo de la remodelación del palacio de Aranjuez; la construcción de La Granja; la participación de algunos franceses como Degroz en el trazado del Palacio Real; la actividad de Carlier o la del mismo Jacques Marquet y su introducción de los modelos para teatros y casas de postas especialmente. En suma, la arquitectura francesa influyó en el desarrollo de una arquitectura palacial específica y otra de carácter racionalista, funcional, muy escueta en su diseño, pero noble y apropiada para el cumplimiento de su cometido[3].

LA OBRA DE JACQUES MARQUET EN RELACIÓN AL PALACIO DE LOS DUQUES DE ALBA

Marquet nació en París hacia 1710. Así se desprende del libro de defunciones de la iglesia de San Sebastián de Madrid en que quedó inscrita la suya el 23 de noviembre de 1782, y donde se afirma que tenía "como setenta y dos años". Era hijo de Pedro Marquet y Genoveva Galopin, ambos franceses, y se casó con Ana Renata Tomás con quien tuvo dos hijos: Pedro Jaime y María Renata. Salió hacia España el 25 de marzo de 1752 donde viviría hasta su muerte. Durante su estancia en Madrid residió con su familia en la calle de Alcalá[4].

Su formación la debió llevar a cabo en el ámbito académico de la capital francesa entre los años de 1730 y 1750 logrando cierto prestigio y reconocimiento en los círculos intelectuales de París, si bien hasta la fecha son pocas las referencias conocidas de sus obras en este periodo. En opinión de Tovar Martín tuvo que recibir las enseñanzas que por distintas vías ofrecían Pilles-Marie Oppenord o Germain Boffrand, maestro del rococó, y Jacques Blondel con sus *Discursos,* insistentes en la proporción, la armonía o la relación numérica, sin abandono de las composiciones tradicionales. La formación de Marquet tiene sus raíces en las últimas obras de J. Hardouin Mansard, empapadas de clasicismo, simetría y graduación; de Bullet, de Le Vau, de Cailleteau o del citado Blondel, quienes optaron por soluciones de compromiso entre el presente y el futuro clásico, en actitud que se puede considerar prerrevolucionaria. Esta opción quedó rigurosamente codificada por Blondel (1752-1756) y ratificada por M. A. Laugier, de cuyo *Ensayo sobre la arquitectura* (1753) se adaptan algunos epígrafes a la perfección al diseño del palacio de Piedrahíta como se verá más adelante.

Durante sus años de formación vio construirse en París el Hotel Souvis, el Pavillion Français del parque del Trianon, o el de Butard en las proximidades de Versalles. Conocería la fachada occidental de Saint Soulpice, en que se aboga por la desintegración del espacio persiguiendo la armonía en la composición y la relación escueta entre las partes del edificio. Marquet hacia 1750 debió centrarse en el análisis del clasicismo barroco francés, tras una larga etapa de formación, estableciendo con claridad su ideal de reconciliación entre el tradicionalismo y el hondo y complejo problema de la forma pura[5].

Marquet hizo en su obra uso frecuente de patrones clásicos empleados de forma heterodoxa, aunque con cierta tradición estricta y literal que en ocasiones recuerda la

corrección academicista. Gustaba de integrar su arquitectura en el entorno, de suavizar los ángulos, no excusaba el ornamento, divide y subdivide los muros, empleaba el almohadillado y los juegos cromáticos y buscaba que los elementos se aunasen en torno a un eje dominante. Muchas de las características de su arquitectura se apoyaban en el conocimiento del patrón clásico de la generación francesa que le precedió, si bien no se limitó a repetir sus formas: conservó un acento plástico en las superficies, un especial énfasis en la conjugación de elementos geométricos, una tendencia significativa al rudo almohadillado, al uso del hierro como elemento decorativo y la visión integral de la estructura para, en ocasiones, significarla de forma aislada. Su arquitectura está considerada como una variante del clasicismo barroco francés, con sus nobles proporciones y su pureza en el diseño, con su reposo, su sobriedad, sus cambios de textura en el muro, sus vanos levemente oblongos, su eje dominante y su predilección por el sutil y delicado ornamento. Aplicó estas características, impregnadas de normativa clásica a la mayor parte de los edificios que construyó, incluidos aquellos de carácter rústico y laboral, que con ello recibieron un tratamiento sumamente digno. Proporción, armonía y simetría fueron las bases de su obra[6].

De gran importancia en la biografía arquitectónica de Marquet fue su introducción de soluciones técnicas y de diseño de temas inéditos en la arquitectura española, como fueron el teatro, como edificio exento y proyecto de influencia vitruviana, y las casas del correo y postas, que con gran ingenio funcional y tecnológico revolucionaron el sistema de comunicación peninsular. Asimismo mostró en Aranjuez el valor y significado de la organización urbanística de una ciudad cortesana incluyendo su estrecha relación con el medio natural en que se emplaza[7].

A comienzos de la década de 1750 conoció en París a Fernando de Silva Álvarez de Toledo, quien hasta 1755 no sería duque de Alba y se encontraba en la capital francesa como embajador del rey Fernando VI. Allí Marquet, aunque sin llegar a despuntar especialmente entre sus contemporáneos, debía haber logrado cierto reconocimiento, lo que le valió la incorporación a la corte española a la vuelta de Fernando de Silva de la embajada. Partió con destino a Madrid, como se ha dicho, en la primavera de 1752. Con relación a este viaje se conserva una carta del marqués de Ensenada dirigida al rey Nicolás de Francia fechada el 30 de julio. En ella se hace referencia a las 2.300 libras torneras -moneda francesa del momento- que le debían ser entregadas a Marquet por orden real, de las que 800 eran en pago por el viaje y las 1.500 restantes como anticipo de tres mensualidades a cuenta del sueldo que ganaría como empleado de palacio. Se especificaba que la remuneración comenzaría a contar desde el 6 de julio de ese año, pese a lo que en enero del año siguiente, de nuevo el marqués de Ensenada informó por carta a Manuel Antonio de Horcasitas de que por nueva orden real Marquet disfrutara de su sueldo desde la fecha en que salió de París[8].

Con ellas queda probado que Marquet llegó a España por deseo de Fernando VI, probablemente informado por Fernando de Silva Álvarez de Toledo, desechándose la posibilidad de que llegara con motivo del pavimentado de las calles de Madrid[9]. Permaneció en la plantilla real hasta su muerte, donde fue especialmente valorado al menos en cuanto al sueldo. Le fueron asignados 24.000 reales de vellón al año, con lo que casi se equiparaba a Sachetti, que percibía 25.000, y doblaba los 12.000 que recibía Ventura Rodríguez[10].

Repasando brevemente sus intervenciones, especialmente las realizadas para la real casa, se sabe que en la década de los cincuenta del siglo XVIII -en la que comenzó la construcción del palacio piedrahitense- su actividad fue variable, sin serle asignado de forma

estable ningún encargo, sino amoldándose a los planes preexistentes. Así entre 1752 y 1759 se ocupó de varias obras de remodelación y conservación en el palacio del Buen Retiro, de entre las que interesa por su relación con la obra de Piedrahíta el desmonte y allanamiento de un terreno frente a la Leonera. Estas intervenciones se alternaban con las que llevó a cabo en tierras segovianas en La Granja de San Ildefonso, donde estuvo sirviendo a la reina Isabel de Farnesio, y en el palacio de Riofrío en que se le encargó "Un jardín y la *menuiserie du Gran Salon*", así como partes de las escaleras principales. En 1758 estuvo varias veces en Aranjuez, acompañando en una de ellas a Bonavía y dándole su parecer acerca de uno de los estanques del jardín de la Isleta[11]. Antes, en 1757, le había sido encomendada a Marquet la ampliación de la fábrica de paños de Brihuega (Guadalajara), tras pasar a manos del Gremio de Paños de Madrid; para ella planeó tres naves paralelas divergentes del edificio principal constituido por La Redonda que actualmente están ocupadas por grupos de viviendas[12]. Además de su actividad arquitectónica, a finales de esta década, realizó la urna en que reposan los restos de santa Teresa de Jesús en el convento de carmelitas de Alba de Tormes, quizá por iniciativa del duque de Alba aunque los reyes se mantenían informados al respecto, como prueba una carta del conde de Valparaíso al duque de Alba conservada en el Archivo del Palacio de Liria[13].

A esto se sumó su ingreso como académico de mérito en 1758 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que al año siguiente fue nombrado "director honorario" de arquitectura -equivalente a profesor o tutor- a petición propia y por ciertos recelos hacia Carlier[14].

En 1760 Marquet tenía 50 años y en esa fecha ya se habría consolidado en la corte, pese a que las obras más importantes seguían en manos de Sachetti, Sabatini o Ventura Rodríguez. Por ello sería un gran espaldarazo a su carrera el que Carlos III le confiase uno de los grandes edificios de su reinado, la Casa de Correos de Madrid, y nada menos que anteponiendo su proyecto al que Ventura Rodríguez venía desarrollando desde algunos años atrás. El edificio consta de planta rectangular con dos patios porticados en torno a los que se abren las distintas dependencias. Al exterior se alza sobre un zócalo de piedra sobre el que se disponen tres pisos, agrupándose en un primer cuerpo la planta baja y el entresuelo y en el segundo la planta principal. En el centro se señala el eje principal del edificio, en el que se abre el acceso mediante una puerta de medio punto con almohadillado y despiece de dovelas a montacaballo. Tras su construcción ha experimentado múltiples reformas y añadidos, modificando especialmente su traza al interior y desvirtuándola al exterior con la ubicación de su famoso reloj hacia mediados del siglo XIX[15].

Gracias a sus primeros contactos con el Real Sitio a finales de la década de 1750 y a la enfermedad de Santiago Bonavía, Marquet fue nombrado Director de las Obras de Aranjuez en enero de 1760. Este cargo ocuparía su actividad principal durante el resto de la década, desarrollando en él un completo programa de alcance en cuanto al urbanismo, planteamientos rurales, obras monumentales y remodelaciones en el palacio y jardines[16].

Desde su llegada a Aranjuez como Director de obras, Marquet estuvo al frente del proyecto urbanístico. Para ello se hubo de realizar el desmonte de algunos sectores y el derribo de numerosas casas, lo que le causaría ciertas tensiones con los vecinos. Una de las obras de mayor envergadura sería el desmonte y alineación de las calles del Príncipe y de las Infantas, vías principales de gran trascendencia en el urbanismo del entorno del palacio, para lo que trazó un proyecto de gran interés en el que se muestra la configuración primitiva de la plaza de San Antonio. Todos los edificios levantados en el periodo de su dirección, sobre todo los privados, fueron estudiados de forma minuciosa en cuanto a

su proyección en la composición de la ciudad, no dudando, por ejemplo, en derribar los antiguos pórticos del mercado de abastos.

El conjunto de las obras realizadas por Marquet para la periferia agraria de Aranjuez muestran su interés por realizar allí una obra de conjunto, sin mostrar relajación en las estructuras rurales más humildes. Al contrario, introdujo para ellas un modelo de estructura rural simple, atrayente por sus diversos módulos, su estricto formalismo y su claro carácter rústico. Entre ellas destacan las realizadas para las caballerizas de Sotomayor, el oratorio y la casa de guardas de Villamejor o la Casa de las Vacas en la dehesa de las Pueblas.

Probablemente el legado más importante que nos ha dejado la obra de Marquet sea su contribución al desarrollo del modelo de teatros cortesanos estables. Para ello siguió el sistema clásico de receptáculo cuadrangular en que se incluía la organización semicircular para el patio de butacas y el amplio cuadrángulo del escenario, acompañado de las diferentes salas auxiliares para vestuarios, contaduría, tramoyas, músicos, etc. Completaría el edificio un vestíbulo antepuesto al patio de butacas que se prolongaba en un pórtico delantero. Con ello superó el concepto de teatro como decoración, para convertirlo en una realidad arquitectónica compleja estructuralmente. Las raíces de estos planteamientos parecen provenir de las tratadísticas renaciente y barroca a través de fuentes originales italianas, francesas o flamencas. El teatro de Aranjuez fue ideado a finales de 1766 para sustituir a otro más modesto y de propiedad particular emplazado en la esquina de las calles de San Antonio y del Capitán. Debía estar concluido en 1769, como atestigua una inscripción sobre la portada. Originalmente contaba con dos palcos de proscenio y trece plateas en cada uno de sus dos pisos, pues no existía entrada directa desde el vestíbulo a la sala, sino que se accedía a ella por dos ingresos junto al escenario. En el patio de butacas se distribuían las primeras en cinco filas de lunetas y detrás de ellas las tertulias en torno a un balconcillo de dos filas. Ha sido muy modificado durante los siglos XIX y XX.

Entre las variadas intervenciones de Marquet en el palacio y jardines, cabe destacar la transformación del parterre en el reinado de Carlos III, haciendo desaparecer la charmilla, sustituyéndola por un foso de piedra de Colmenar; o su actuación en el jardín de Isabel II en 1765 dividiendo el área en tres solares a fin de igualar sus alturas.

La relación de Marquet con El Pardo fue muy temprana. Poco después de su llegada a España existen noticias que lo vinculan a la reordenación de Viñuelas, aportando soluciones de arquitectura y urbanismo. Andando el tiempo el arquitecto volvió a ser reclamado para el Real Sitio con motivo de la construcción de un nuevo teatro entre 1769 y 1771. Fue el más modesto de los tres que construyó. Al igual que en los otros casos contaba con viviendas adjuntas para el personal relacionado con las funciones. Constaba de un sencillo volumen cuya planta rectangular al exterior se resolvía al interior en una pequeña herradura. Permaneció poco tiempo activo, pues ya en el reinado de Carlos III fue cerrado y destinado a otros usos, para ser posteriormente derribado en la primera mitad del siglo XIX. También en El Pardo se ocupó de la Quinta, bien en labores de mantenimiento bien continuando las obras iniciadas por Carlier, especialmente en los jardines[17].

El tercero de los teatros que diseñó fue el Real Coliseo de Carlos III para El Escorial, lo que no deja de sorprender ya que es conocida documentalmente la idea de que el monarca "manifestara repuznancia a toda especie de espectáculo teatral". Fue construido entre 1770 y 1772, siendo objeto de varias reparaciones posteriores por Juan de Villanueva fechadas entre 1782 y 1793, y en posteriores ocasiones a lo largo de los dos siglos siguientes. También intervino Marquet en obras secundarias de reparación en los edificios de cuarteles de guardias Española y Walona[18].

Su actividad se prolongó hasta 1778, año a partir del cual apenas se tienen noticias de su actividad hasta su fallecimiento cuatro años más tarde. Murió "no más a causa de nuevo accidente" en su casa de la madrileña calle Alcalá, habiendo redactado anteriormente su testamento en que dejaba como beneficiarios a su esposa e hijos. En él se declaraba aún arquitecto de su majestad, vecino de Madrid y pedía que su cadáver fuese "adornado con el hábito de San Francisco y sepultado en la Iglesia parroquial de San Sebastián desta Corte, de donde al presente soy parroquiano [...] y que mi entierro sea con la mayor moderación, decencia, sin gastos ni aparatos"[19].

EL PLANTEAMIENTO TEÓRICO Y LA TRAZA DEL PALACIO DE PIEDRAHÍTA

En palabras del profesor Navascués, la idea de palacio, ligada siempre a la de signo exterior de riqueza y por tanto de poder, ha conocido distintos matices en los que se puede apreciar con el paso del tiempo la pérdida de carácter de obra unívoca que siempre tuvo en su origen, ligada a la persona de máximo rango social, el rey. Esta evolución bien se podría comprobar comparando las diversas definiciones que al vocablo se han dado en distintos diccionarios. Así, mientras para Covarrubias es "casa de emperador o de rey", en el siglo XVIII para Bails es además una residencia que sirve para "otro personaje de alta esfera". En el siglo XIX Barcia define la voz palacio como simple "casa suntuosa, solariega", y desde aquí poco se tardaría en acuñar la palabra palacete, que la Academia sanciona como "palacio pequeño"[20]. La expresión formal como hecho arquitectónico fue mudando al ritmo de esta evolución en el concepto, lo que trasladado al caso de Piedrahíta, y salvando debidamente las distancias, desembocó a mediados del siglo XVIII en la construcción del palacio de los Álvarez de Toledo como residencia estival y de esparcimiento, en consonancia con el gusto y quehacer de la época sustituyendo al anterior castillo de carácter medieval.

En su planteamiento, el palacio piedrahitense es sin duda exponente de la "modernidad" del espíritu francés contemporáneo, de un gusto adquirido por su promotor y plasmado por un arquitecto llegado a la corte española desde París, lo que no en todas las épocas ha contado a su favor. En este sentido se verá más adelante cómo llegó a ser saqueado e incendiado en el siglo XIX por su carácter francés o, posteriormente, baste recordar las palabras que le dedicara Vicente Lampérez y Romea a comienzos de la década de 1920: "ese palacio de secas líneas y cubierta en *mansarda*, de tan acentuado gusto francés, que sólo como caso de exotismo puede citarse en estas páginas. Las tropas de Napoleón lo incendiaron en 1808; no perdió con ello el Arte ninguna joya"[21].

Es conocido el documento fechado el 6 de marzo de 1756 en que el Ayuntamiento de Piedrahíta, ante la petición del duque de Alba de un terreno para construir su palacio y jardines, resolvió concederle el denominado como "el Parapeto", donde hoy se asienta, por ser este el "más sano y a propósitto de los que al presentte hai vacíos y desocupados"[22]. Este emplazamiento cumple a la letra con los requisitos teóricos que por entonces proponía Marc-Antoine Laugier para construir un edificio cómodo: "hay que escoger un lugar que tenga el aire sano y una vista bella [...] Un lugar lo bastante elevado como para dominar la llanura, alrededor del cual no hubiera ciénagas, ni aguas estancadas, que estuviera al abrigo de los fuertes vientos gracias a la cercanía de algún bosque o de alguna montaña; que estuviera cerca de un bello río sin que tuviera que temer los desbordamientos, un lugar así proporcionaría una vivienda extremadamente sana. Si además se tuviera la perspectiva de una llanura fértil donde hubiera objetos variados, y que sin ser de una extensión demasiado

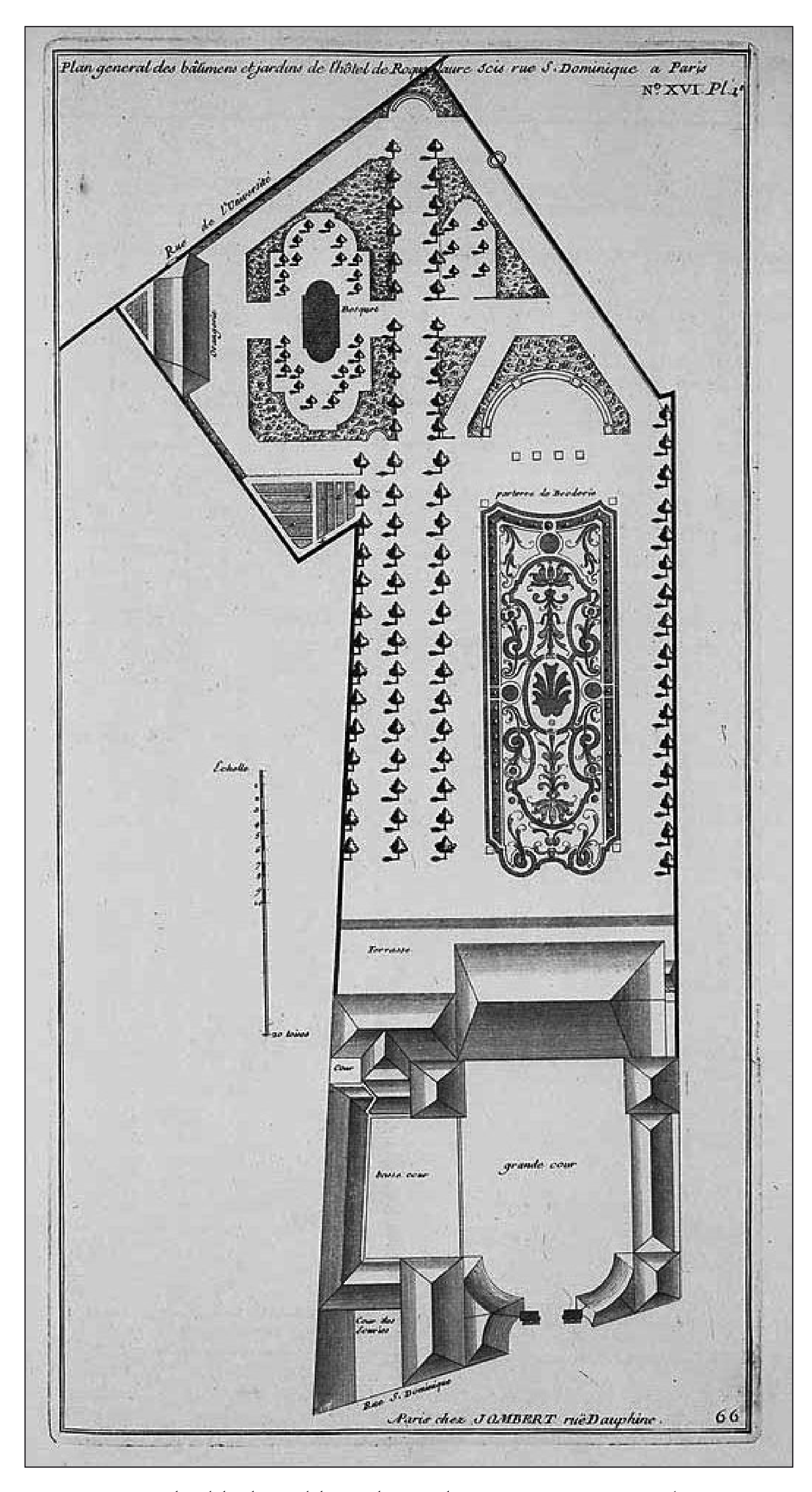
grande, estuviera agradablemente limitada por colinas moderadamente elevadas, se gozaría de las ventajas de una vista muy propicia para animar la imaginación"[23].

En la construcción del palacio piedrahitense se siguió el parisino modelo de "hotel", esto es, un cuerpo principal del que avanzan dos alas en los laterales formando la *cour d´honneur*, tal y como de algún modo ya se había planteado en Madrid en el proyecto de Robert de Cotte para la remodelación del Buen Retiro en la primera mitad de siglo. A esta planta en "U" se suma en su disposición la tradición francesa de *double appartement*, al abrir las fachadas del cuerpo principal a la plaza delantera y al jardín posterior, lo que junto con la torre del reloj, las dependencias de servicios dispuestas al oeste, las bóvedas de caballerizas y la sala de carruajes conformaban el conjunto.

Este modelo empleado en Piedrahíta recoge ciertas influencias del *chateau* de Champs-sur-Marne en cuanto a la planimetría, una de las primeras arquitecturas austeras francesas del siglo XVIII, obra de Pierre Bullet, del hotel de Roquelaure o del hotel Clermont[24] (il. 2).

En cuanto a la teoría, Laugier, recomendaba lo siguiente en lo referido a la disposición: "Un edificio siempre es incómodo cuando no hay al menos un patio donde los coches puedan entrar y dar la vuelta holgadamente. Estará privado de una gran comodidad si no tiene jardín [...] donde se pueda estar a cualquier hora y en ropa de casa, donde no haya que encontrarse con nadie inoportuno, donde sólo se vea a quien se quiera ver. Si el emplazamiento tiene la extensión suficiente para poder tener patio y jardín, hay que procurarse uno y otro, observando, siempre que sea posible, orientar el jardín hacia el lado donde los vecinos no tengan vistas sobre él. Para que la distribución exterior sea cómoda, es necesario: 1º Que el cuerpo principal [*corps de logis*] del edificio esté al fondo del patio y que tenga el jardín enfrente. De este modo se estará al amparo del ruido, se disfrutará de un amplio espacio y de mucha luz. 2º La entrada principal de la calle debe estar en el centro del patio; la entrada del cuerpo del edificio y del jardín deben corresponderse directamente. De esto depende el buen funcionamiento de las entradas y de las salidas. 3º Al lado del patio principal, hay que disponer al menos otro patio para depositar allí las porquerías de las caballerizas, de la cocina y de toda la casa; es necesario que este patio interior tenga su salida independiente hacia el exterior; de ello depende la limpieza, que influye infinitamente en la salubridad del aire. 4º La planta baja del cuerpo principal [*corps de logis*] del edificio debe estar levantada algunos peldaños por encima del suelo del patio y del jardín. Esta elevación es necesaria para estar al amparo de toda humedad" [25]. Encajando de nuevo a la perfección estos presupuestos con lo ejecutado en el palacio de los duques de Alba.

El edificio está construido en granito magníficamente labrado, extraído de las canteras de la vecina localidad de Valdemolinos. Consta de un semisótano -cubierto con espléndidas bóvedas de ladrillo de medio cañón con lunetos enfoscadas- y dos plantas en las que se distribuyen sobrias molduras y adornos enmarcando los huecos, cuya única decoración es un tímido escudo con las iniciales de Fernando de Silva sobre la puerta delantera y una venera sobre la trasera. Estos vanos, rigurosamente alineados, repiten un esquema rectangular con dintel dibujando un leve arco escarzano. Este alzado se encuentra muy próximo al de otros palacetes parisinos como los del hotel Torcy, el hotel Ancezune, el hotel Choiseuil, el hotel Vauvray, la casa de Jules H. Mansard, la mansión Guillot, el hotel des Vieux, el hotel le Gendre; y muy especialmente al del hotel Rohan, actualmente sede de los Archivos Nacionales Franceses, construido en la primera década del siglo XVIII por el arquitecto Pierre-Alexis Delamair. En conjunto, el volumen del edificio tiende a lo unitario y



2. J. F. Blondel, planta del Hotel Roquelaure. Kyoto University Library.

horizontal, lo que queda reafirmado con la solución de la cubierta en mansarda, de la que en origen sobresalían ocho chimeneas pétreas cuyas piezas hoy yacen diseminadas por los jardines (il. 3).

Como ya advirtiese Gascón Bernal, el módulo compositivo es el pie castellano de 0,278 m quedando todas las trazas principales, incluidos los huecos de ventanas y grosores de los muros, regidos por esta medida. Así, el cuerpo central lo formarían dos cuadrados cuyo lado está en proporción áurea respecto al lado del doble cuadrado de los cuerpos laterales. Estos cuerpos siguen la proporción de 1 y 1 + raíz cuadrada de 2, proporción que se repite en la relación entre ventanas y líneas principales de la fachada[26] (ils. 4 y 5).

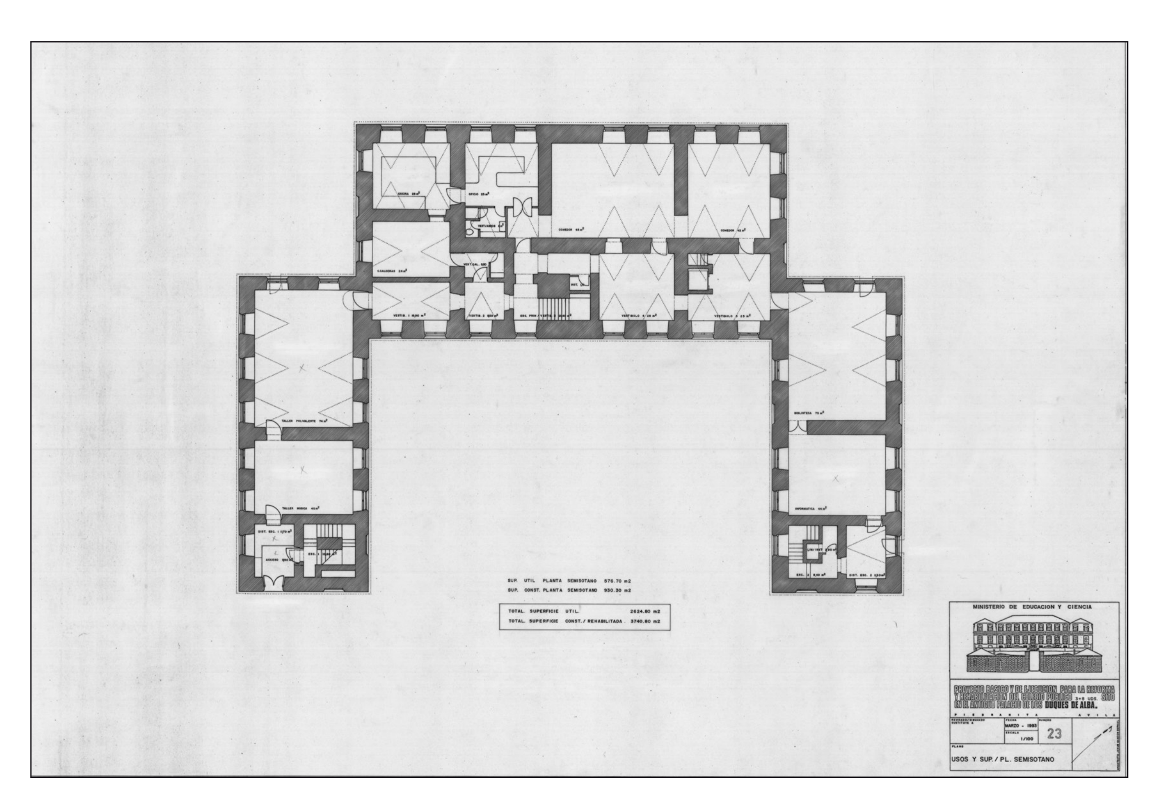
Al noroeste del palacio y próxima a las dependencias de servicio se encuentra la Torre del Reloj, aquella a la que cantara José María Gabriel y Galán en su poema *Dos nidos* compuesto cuando era maestro en Piedrahíta:

"Enfrente de mi casa yace en ruinas
un viejo torreón de cuatro esquinas,
y en ese viejo torreón derruido
tiene asentado una cigüeña el nido"

Tiene planta cuadrangular, consta de tres alturas y está construida en fábrica mixta de sillería y ladrillo. La primera, almohadillada, en el zócalo, encintado de vanos, impostas y cornisa; el segundo en los paramentos, si bien no se dispuso para quedar a la vista



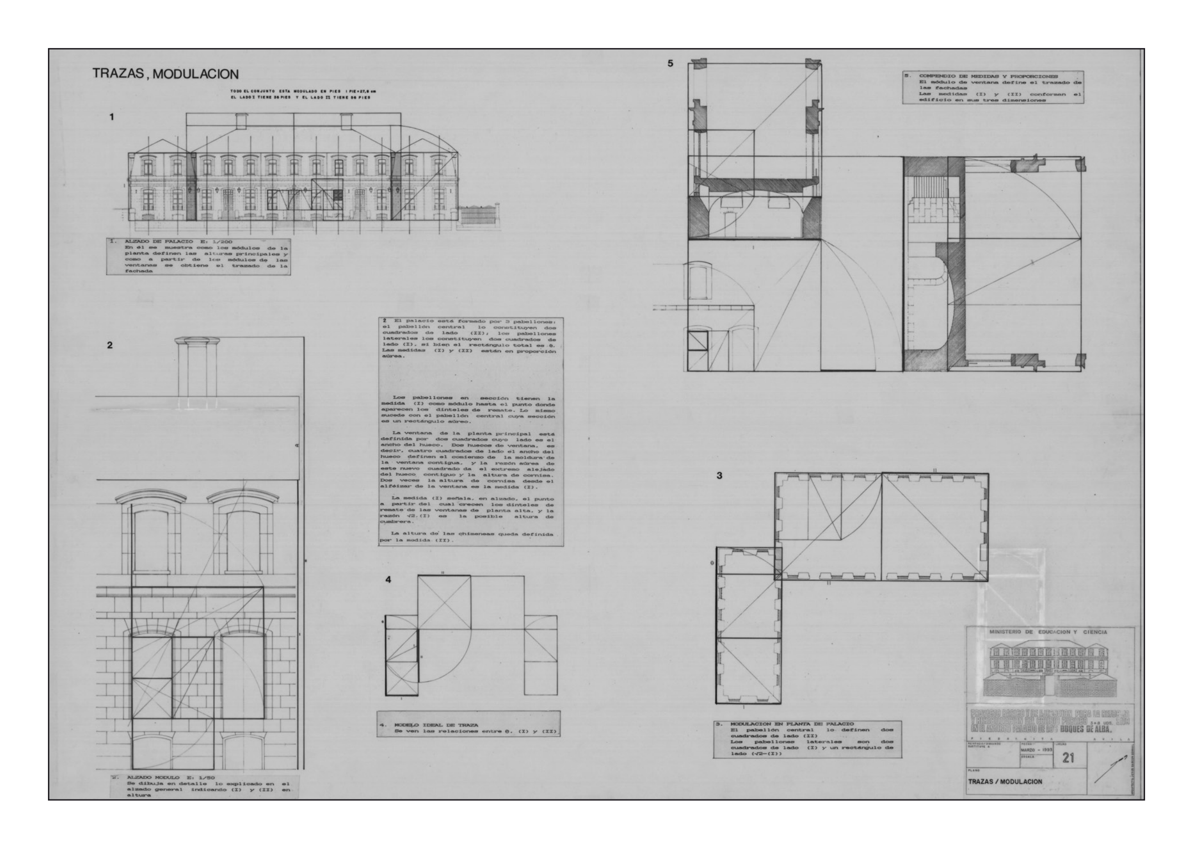
3. Hotel Rohan, París.



4. Jesús Gascón Bernal, planta al nivel del sótano.

como hoy se encuentra. En su interior únicamente se conservan los muros de caja, abiertos por un vano por cuerpo y frente, de similares características a los del palacio. Al parecer contaba en su interior con una digna escalera de acceso, de la que no se conocen descripciones exactas, y de la que fue despojada en época incierta. Se encuentra girada 45 grados con respecto al eje principal del conjunto y sus características, medidas y modulación demuestran que sería ejecutada por la misma mano que el palacio y al tiempo, ya que también se colocaban los herrajes de sus vanos en 1770[27]. Su función, como su nombre indica, pudo haber sido marcar las horas de forma visible desde el palacio y las dependencias de servicio, en una época en que la nobleza ilustrada comenzaba a plantearse la organización territorial bajo aspectos productivos y laborales, según Gascón.

La entrada principal al recinto se realiza desde la plaza Nueva de la Villa, enfilada con la de acceso al palacio, el eje central de los jardines y el puente de las Azucenas. Está labrada en sillería de un tono más ocre que la del edificio principal y forma un hemiciclo en cuyo punto medio se abre la puerta de ingreso entre dos grandes machones. En sus laterales se rasgaban cuatro vanos adintelados, hoy ciegos, entre los que se intercalan pilastras almohadilladas. En los extremos del hemiciclo se adosan dos sencillas construcciones denominadas *pabellones* en la documentación. Ambos repiten una sencilla planta cuadrangular, constan de una sola altura, se elevan sobre un zócalo similar al de la torre del reloj, tienen el acceso por el interior del palacio y muestran resaltados los ángulos por medio del almohadillado de sus sillares. Su función sería la de albergar las familias de algunos de los empleados del palacio. Posteriormente han sido múltiples sus cometidos, entre los que se cuentan en las últimas décadas, los de edificios auxiliares de los Juzgados o el de oficina de empleo público para el del extremo occidental.



5. Jesús Gascón Bernal, trazas-modulación.

Como se ha dicho, al sur del palacio, en su zona posterior, se encuentra el jardín. Probablemente en su concepción estuvo inspirado en la teoría de Dezallier D´Argenville[28], quedando en su trazado general muy próximo a los de la Casita de Abajo de El Escorial y muy especialmente al mencionado primer proyecto de Robert de Cotte para reformar el Buen Retiro de Madrid[29].

En la citada teoría parece estar la base de la jardinería española, al menos hasta el último cuarto del siglo XVIII, como lo demuestran además de los proyectos para el Buen Retiro, las actuaciones realizadas en Aranjuez en las que entre otros participó Marquet, la obra de Carlier y Boutelou en La Granja, los proyectos para el Campo del Moro y el Real Jardín Botánico de Sabatini, o los de los jardines de los palacios de Buenavista y Liria realizados por Ventura Rodríguez entre otros. La obra señalaba especialmente cuatro principios fundamentales: hacer ceder el arte ante la naturaleza, no cubrir demasiado el jardín, no descubrirlo demasiado, y hacerle siempre parecer mayor de lo que es en realidad. Todos ellos se resumían en que al plantar un jardín se debía considerar que había que acercarse más a la naturaleza que al arte. Señala como ejemplos los jardines de Meudon, Saint Cloud, Chantilly y Sceaux y ofrece toda una serie de recetas prácticas de diseño de parterres, bosquetes, *boulingrins*, laberintos, galerías, *treillages*, escaleras, un tratado sobre fuentes, estanques, cascadas, etc. Todo ello ilustrado con grabados en los que se aprecia la semejanza con la práctica totalidad de los proyectos anteriormente mencionados. Por ello, según Añón Feliú y Luengo Añón, el diseño del jardín del palacio piedrahitense no diferiría mucho de cualquiera de los proyectos antes mencionados y no se apartaría de las líneas generales señaladas por D´Argenville en cuanto a la localización, simetría, proporción, etc.[30] (il. 6).



6. Jardín y fachada posterior del Palacio de los duques de Alba. Piedrahita (Ávila).

Del mismo modo Laugier, ya a mediados de siglo, advertía de que jamás se tendrían jardines agradables de no escogerse lugares ya embellecidos por la naturaleza; con un ambiente alegre, donde la mirada pudiera recrearse en un paisaje adornado de múltiples gracias silvestres, cuya contemplación procurase momentos de ensoñación a fin de mantener el alma en reposo. Sitúa la transformación del modelo de jardín en el periodo de reinado de Luis XIV de Francia, y en concreto en los diseños de Le Nôtre y su aplicación de un nuevo orden y armonía. En su opinión, el jardinero debía conocer ampliamente lo que denominaba "la simpatía de colores diferentes y los diferentes tonos del mismo color", así podría realizar combinaciones que resultaran placenteras a la vista[31].

EL PROCESO CONSTRUCTIVO A TRAVÉS DE LA DOCUMENTACIÓN

Según muestran los documentos conservados, la construcción material del palacio no debió comenzar antes de finales del verano de 1756, ya que como se ha visto, el 6 de marzo de ese año se concedía en primera instancia el terreno al duque y hasta varios meses después no se ratificó este acuerdo[32]. Del mismo modo, en un segundo dictamen del Consistorio fechado el mismo día 6, se concedió la cuarta parte del agua perteneciente a la villa para el abastecimiento de la obra, quedando su confirmación igualmente aplazada. Además, en este segundo documento, se especificaba que se accedía a esta entrega al duque para el uso de la casa "que tiene proiectada para su vivienda y havittación en esta villa", por lo que parece posible que la traza ya hubiera sido elaborada con anterioridad[33].

Para completar la extensión de suelo en que se había de construir el conjunto palacial, el duque encargó a su mayordomo y apoderado Salvador de la Mota que fuese adquiriendo diversas parcelas colindantes con sus terrenos, a fin de agrandarlos y destinarlos al jardín y huerta. Entre ellas Martín Rodrigo enumera una huerta propiedad de Gaspar Rodríguez de Solís próxima al palacio, un prado en el pago conocido como Nava los Asnos perteneciente a las hermanas carmelitas, otro en las proximidades de la ermita de los Magdalenos propiedad de la iglesia parroquial, u otro prado en el mismo lugar del Parapeto[34].

La construcción comenzó con una notable obra de ingeniería, destinada a desviar el cauce del río por el exterior del muro de los jardines y a nivelar una vaguada del terreno que posiblemente tuviera que ver con la construcción del castillo medieval. Ezquerra del Bayo hace referencia a la existencia de un plano del *terrado* frente a la fachada principal del palacio conservado en el Archivo de la Casa de Alba, firmado por Marquet en Piedrahíta el 21 de octubre de 1766, especificando que se había realizado frente a la fachada del palacio que da al jardín[35]. Por su parte, Ramón de la Cruz en un repetido y grandilocuente sainete, hizo referencia en 1770 a la gran cantidad de carretadas de tierra que se hubieron de emplear para igualar el terreno:

> "al oír lo que, asombrados,
> refieren los naturales,
> de que este soberbio alcázar
> fue adusto barranco antes;
> que costó seiscientos mil
> carros de tierra llenarle
> y hacer la violencia a un río
> de dejar su antigua madre"

De igual modo se ha de tener en cuenta la denominación de "el Parapeto" con que se conocía el lugar en que se construyó el palacio. En su *Diccionario de arquitectura civil* editado en 1802, Benito Bails definía "malecón" como sinónimo de "murallón grueso ó parapeto de tierra escarpado para defensa de las aguas, y para encaminar su curso" con lo que posiblemente la denominación hiciera referencia a una obra anterior encaminada a apartar en parte el cauce del arroyo de la fortaleza medieval.

Finalizadas estas obras se comenzó a construir el edificio principal, del que ya se habrían sacado cimientos y para el que se comenzaron a extraer los sillares de granito en las canteras de Valdemolinos en enero de 1758. En esta primera fase se realizaría el primer cuerpo, alcanzándose probablemente hasta la imposta lisa que corre sobre las ventanas del primer piso. Entre las condiciones se especificaba que las piedras habían de ser de la misma "ermosura, color y firmeza [...] sin lunar negro ni berroqueño" que las situadas hasta entonces; se debían tallar a un ritmo de entre veinte y treinta sillares por semana, pagándose al cantero cinco reales y medio por pie tallado; y se debían entregar los sillares de los arcos de las ventanas arreglados y a la medida desde la cantera, según los modelos entregados en plantillas. A todo ello se comprometió Nicolás Rodríguez, vecino de Salamanca, quien desarrolló una espléndida labor sujeta a un no menos espléndido estudio de la estereotomía elaborado por Marquet[36].

Poco más de un año más tarde, el 5 de marzo de 1759, se formalizaba un segundo contrato para la saca y desbaste de piedra de las mismas canteras. De nuevo el maestro que se obligaba era el salmantino Nicolás Rodríguez, quien en esta ocasión se declaraba vecino

de Santa María del Berrocal, localidad de la que es anejo Valdemolinos. Gracias a este nuevo contrato se sabe que en esa fecha se comenzaron a construir la cornisa del segundo cuerpo -la cornisa propiamente dicha del edificio- y las ventanas con sus esquinas y antepechos. De forma general las condiciones serían las mismas que en el contrato anterior, variando únicamente el precio por pie tallado, que descendió a cuatro reales y medio[37].

La estructura y muros perimetrales del edificio ya se debían haber concluido en marzo de 1762, como prueba el que en esa fecha se contrataron las fijas -bisagras- de todas las puertas y ventanas, que habían de estar colocadas en el mes de mayo[38]. En septiembre del mismo año se contrataba el embaldosado del suelo con los maestros Andrés Diebra y Francisco Pascua, que se debía dar finalizado en julio de 1763. Entre las condiciones pactadas destaca que la pizarra debía ser azulada y de la mejor calidad que se encontrase en las canteras de *Monzárabes* para ser colocada en losas de un pie cuadrado y decoración a cinta alrededor de las paredes[39].

En el verano de 1763 el rejero Pierre Joseph Duperier se encontraba trabajando en el palacio de los duques. Entonces se obligó a realizar los balcones para el cuarto principal, las barras de hierro para el cuarto segundo, las barandillas de la escalera central y las laterales, y por último, la barandilla que debía correr desde los ángulos salientes de las alas del palacio hasta los pedestales que servían de basa a las esculturas colocadas en su entrada[40].

En marzo de 1764 se llevaron a cabo algunas permutas de terrenos con la villa y el convento de Santo Domingo, ya que al haberse desviado el cauce del río para la construcción del palacio se habían alterado las parcelas y las servidumbres de paso[41].

En una carta al Marqués de Grimaldi fechada el 8 de marzo de 1764, J. Marquet le pide permiso para ausentarse por un tiempo de sus encargos en Aranjuez y ocuparse de la obra del palacio de Piedrahíta:

> "Haviéndome encargado el exm. Duque de Alba, la dirección de la obra de la casa que se estaba haziendo para su havitación en Piedrahíta, la que me avisa, no puede continuar sin que pase a dar las providencias para su conclusión por cuya causa está parada pues ha más de un año y medio que no he estado a verla, v. ex. se sirva permitirme licencia para quince días a fin de pasar a obra y determinar lo que falte para que no se atrase"[42]

Muy probablemente esta visita estaría relacionada con la obra de los jardines, ya que la primera referencia a su construcción data de mayo de ese mismo año. Sería entonces cuando Juan Carrero, arquitecto vecino de la localidad gallega de Santa María del Rosal, afirma encontrarse en Piedrahíta al igual que otros veranos para desempeñar su trabajo, incluyéndose para ese año todo lo concerniente a los jardines del duque. Su participación en las obras estuvo relacionada con la fabricación de las galerías y conductos que recorren el subsuelo del jardín. Para ello se entregarían a Carrero los planos de las excavaciones, en los que se situarían "las construcciones de arcas, tajeas, estanques, bóbedas y demás clases de obras", al igual que se comprometía a realizar las cañerías y depósitos de aguas quedando al frente de una cuadrilla. En el mismo documento se especifican todos los precios por las obras a realizar[43].

Al tiempo se continuaban rematando detalles en el edificio principal. Así, en el mismo mes de mayo el ensamblador y tallista José Sánchez Pardo se comprometía a realizar la carpintería de las ventanas según una traza dada. Debía estar acabada en el mes de agosto de 1764[44]. De octubre del mismo año data el contrato con varios caleros gallegos para la

fabricación de la cal viva y muerta necesaria para las obras del palacio, que se fabricaría en el lugar de Ruyos, concejo de La Aldehuela, en las dos caleras que allí poseía el duque[45].

Todavía a finales de enero de 1766 debía ser mucha la actividad. Prueba de ello es la decisión del Consistorio de aumentar los abastos públicos en la villa por "el mottivo de la mucha jentte que se halla ocupada en las obras proyecttadas por el excelentísimo señor duque de Alba". Con ello parece evidente que aunque el edificio principal había de estar finalizado en lo sustancial en esta fecha, quedarían por concluir todavía otras partes del conjunto[46].

Como se apuntó anteriormente, el rejero Pierre Joseph Duperier se encontraba trabajando de nuevo en el palacio desde marzo de 1770. Entonces estuvo encargado de realizar "dos puertas grandes de yerro para el pattrio (sic) principal; las rexas de yerro para los pabellones y el demás herraje necesario para esttos; los yerros para la torre del relox; el antepecho del frontis denttro de los jardines; los yerros de los estanques con sus bronzes como asimismo sus rexitas para las vocas de las cantarillas. Y todo el demás herraje que se necesitare para los nuebos oficios por los precios en que estamos combenidos"[47].

El 4 de julio de 1775 se realizó el contrato para la construcción de la fuente del Mascarón, que con forma de media luna, ocupa el eje principal del jardín, enfilada con la puerta principal trasera. En él se comprometieron Eugenio Martín Foguete, Francisco del Signo, Pedro Carrero y Francisco Nobas a seguir la traza que les había sido dada por Juan Carrero, entonces maestro de obras del duque, y que debió ser diseñada por J. Marquet. En ella se especificaban las condiciones bajo las que se habían de levantar las "dos fachadas de media luna que hay que construir en los jardines de la casa palazio " con piedra del berrocal de la villa, por las que se sabe que había de estar acabada en mayo del año siguiente[48] (il. 7).

Uno de los últimos elementos en construirse -ya fallecidos Marquet y el duque Fernando de Silva-, fue una cascada de la que no se conocen descripciones ni se han conservado restos, pero que a juzgar por los 14.350 reales que costó debió ser una obra significativa. Las condiciones para su realización se dieron en junio de 1794 y las aceptaron Francisco Nobas Lobete, vecino de La Guardia, y Juan Fernández Nonidez, de Piedrahíta[49].

Dos años más adelante Juan Nobas redactó unas condiciones bajo las que se habrían de retocar algunos de los riegos del jardín y el "lanchado de la cascada". Las aceptaron por una suma de mil setecientos veinte reales Bernardo Portela y Felipe Álvarez[50].

EL DEVENIR HISTÓRICO Y LAS RESTAURACIONES EN LOS SIGLOS XIX Y XX

> "Y luego se os aparece Piedrahíta, y en ella las solemnes ruinas del palacio de los duques de Alba, palacio que debió de ser un pequeño Versalles, de maravillosa perfección constructiva, de estilo francés, y que las gentes del pueblo destruyeron hace un siglo por tener al duque como afrancesado"
>
> Miguel de Unamuno. *Por tierras de Portugal y España.*

Tras la muerte de la duquesa Cayetana, pasó el título a la Casa de Berwick, siendo el último señor de Valdecorneja el XIV duque de Alba, Carlos Miguel Fitz James Stuart y Silva entre 1802 y 1804, fecha en que se revertió a la corona el citado señorío, al que pertenecía Piedrahíta. Según la documentación, el duque llegó a la villa por primera



7. Fuente del Mascarón. Palacio de los duques de Alba. Piedrahita (Ávila).

vez acompañado de su esposa en el verano de 1803, ocasión para la que se organizaron distintos festejos. El recibimiento incluía como actividades más destacadas la colocación de "Iluminación en el palacio de su excelencia de faroles de papel de varios colores y varios de cristal en las ventanas altas y baxas, arquitrave y mojinetes de dicho palacio que prestaron los vecinos. La música del regimiento del immemorial compuesta por 54 [lectura dudosa] músicos de varios instrumentos que estubieron tocando a su recivimiento y entrada en esta villa y toda aquella noche mientras la iluminación (sic). Un quadro alegórico que se colocó por vítor sobre la portada del palacio, colgada de sedas, haciendo pórtico para la entrada y pabellón para el quadro. Dos comedias que se celebraron en un teatro hecho de nuebo con su portada arquitectónica y tres decoraciones, vestidos trahídos de Madrid, y la música de las tonadillas que tocaron otros cinco músicos que vinieron de Salamanca." A esto se sumaba, en la noche de santa Elena -18 de agosto-, la repetición de la iluminación en el palacio del día del recibimiento, junto a un refresco para las autoridades y demás personas presentes en la villa. Al parecer se hizo cargo de la mayor parte de los gastos el duque de Alba, salvo de los correspondientes a una novillada y los 9.500 reales que se pagaron al pintor salmantino Ramón Micó Francés por realizar la escenografía para una obra teatral que incluía ambientes de "montes, sala, y calle"[51].

Pocos años después de estos festejos, los ejercitos de Napoleón invadieron el país, comenzando con ello la guerra de la Independencia. Piedrahíta fue ocupada a principios de 1809 por las tropas francesas, quedando, al igual que el resto de la provincia, bajo el mando del mariscal Leopoldo José Sigisberto Hugo. Este envió como jefe de operaciones

para la región al general Goudinot, quien estableció su centro en la villa, que sería objeto de una gran represión. Todos los mozos útiles de la localidad fueron obligados a ingresar en el ejército francés, evitándose así que engrosasen las filas de las guerrillas. Duró la ocupación cerca de tres años, dejando como resultado la destrucción, incendio y saqueo del palacio de los duques de Alba, que había sido tomado como cuartel general de las tropas invasoras[52].

No se conoce cuando sucedieron exactamente estos hechos, si bien se tiene como fecha *ante quem* el 22 de noviembre de 1811 en que José Somoza realizó el paseo que dio origen a su patética descripción del estado ya arruinado del palacio: "entré en sus jardines por la puerta de hierro, que ya no existía. Por el puente elíptico llamado de las Azucenas bajé a la calle de los Grandes chopos. Las fuentes ya no corrían; el gran estanque estaba encenagado, y había cesado el murmullo de la casa del agua. Subí las gradas, que no eran sino un montón de sillares desencajados, y me estremecí al hallarme en el salón del palacio. Allí donde habían sido los conciertos, la risa, la concurrencia de los mejores ingenios y talentos de España, ya sólo se escuchaba el roer de los insectos que carcomían los techos, y el bramido de los vientos que, entrando en los subterráneos, hacía retumbar bajo mis pies el pavimento. Este ruido se aumentaba con el de las aguas que de las cañerías reventadas corrían estrepitosamente a precipitarse al río por la ancha alcantarilla del dique. Al resplandor de la luna recorrí las demás habitaciones, todas desamuebladas. En una de ellas el busto del duque, derrocado de su pedestal, tenía la frente en el polvo… ¡Qué reflexiones excitaba este mármol desfigurado!... ¡Mando, dominación, ruina, cadalsos de Flandes, lagos de sangre, sombras enlutadas de Egmont y de Horn, sollozos ahogados de la multitud! El cabello se me erizaba, y un impulso irresistible precipitaba mis pasos. Buscando la salida atravesé la pieza del baño"[53].

En cuanto a las manos que llevaron a cabo la destrucción, Miñano, el primer autor en referirse a ella pocos años después de producirse, señala a los propios vecinos de la villa como los perpetradores del expolio[54]. De esta misma opinión se han mostrado posteriormente otros autores, entre los que se cuentan Gómez Moreno -aduce como motivo del asalto el señalarse como afrancesado al duque-[55], o el propio duque Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó, contradiciendo a quienes señalaban como autoras a las tropas francesas[56]. En este sentido apunta también un documento conservado en el Archivo Municipal de Piedrahíta fechado el 20 de junio de 1812. En él se hace referencia a "La escandalosa extracción de barras de yerro y otros materiales que los vecinos y forasteros han hecho y continúan haciendo de la casa de campo titulada palacio del duque de Alba"[57].

A la destrucción siguió el abandono del edificio y a este la primera venta de los jardines. Se llevó a cabo la operación el 21 de noviembre de 1811, por medio de dos interventores de Bienes Nacionales, ya que al menos el terreno había pasado al Estado en arrendamiento por tres años. Estos remataron la venta en cuatro mil reales pagados por Manuel Martín Crisóstomo[58].

Con la anterior venta se produciría la destrucción del jardín histórico, respetándose quizá los frutales por lo que de productivo tenían, pero eliminándose el resto del conjunto ornamental para pasar a convertirse en terreno de labor. Así lo prueba un extracto del *Apeo general de fincas rústicas y urbanas* realizado en 1818, donde se describe los jardines del siguiente modo: "Primeramente apeamos una huerta-jardín del palacio de dicho señor, cerrada de buena pared alta, que ace catorce fanegas, ocho de segunda calidad del término y seis de tercera, que produce todos los años trigo y cebada y legumbres berdes y secas. Con cuatrocientos y veinte frutales de verano y invierno"[59]. Esta situación se hubo de

prolongar durante la totalidad del siglo, ya que en julio de 1874 los arrendatarios de los jardines hacían petición al Ayuntamiento de agua para regar los frutales del jardín[60].

Entrado ya el siglo XX se conoce el uso del patio delantero del palacio como plaza de toros entre 1920 y 1950. En el mismo espacio y desde bastantes años atrás se venía realizando el puerto o teso del ganado vacuno en los mercados y el del equino en las ferias. Este *cour d´honneur* está cruzado en su parte baja por una antigua servidumbre de paso que lo atraviesa de este a oeste que se respetó en la traza del edificio, por lo que se hubieron de abrir las puertas laterales. Aún hoy marcan el paso dos hitos pétreos por puerta, uno de los cuales fue derribado el 29 de octubre de 1922, pidiéndo el Ayuntamiento que se repusiera con la mayor brevedad[61].

Con fecha de 5 de octubre de 1931 se conserva el proyecto del presupuesto municipal destinado a la compra de la finca denominada jardines del palacio. En él se especifica que se había llegado a un acuerdo con los herederos de la condesa de Crecente, propietaria entonces, el anterior 30 de agosto para la adquisición de la finca en 60.000 pesetas, a las que se sumaban otras 3.500 en concepto de gastos de escritura, derechos reales e inscripción en el Registro de la Propiedad[62]. En el siguiente documento se describe la sucesión de los hechos que desembocaron en la compra del palacio y jardines, incluyendo la culminación en un espontáneo festejo popular en agradecimiento al Consistorio:

COMPRA DE LA FINCA DEL PALACIO Y JARDINES

Presupuesto municipal extraordinario, formado para la adquisción de la finca denominada “Jardín del duque” y obras necesarias en el palacio del mismo para escuelas graduadas e instituto de 2ª enseñanza.

Don Hilario Gómez Almohalla, secretario interino del excelentísimo Ayuntamiento de esta villa de Piedrahíta.

Certifico: que en las actas de las sesiones ordinarias celebradas por esta corporación con fechas veintiocho de agosto y once de septiembre de mil novecientos treinta y uno, entre otros particulares, aparecen los siguientes:

Sesión del día 28 de agosto de 1931.

10º.- Por el señor presidente se manifestó: que hace ya mucho tiempo, desde la primera vez que desempeñó el cargo de alcalde de esta villa, concibió la idea de gestionar la compra para el municipio de la finca denominada “El jardín del duque” por considerar que tal adquisición había de reportar innumerables beneficios a los intereses generales de esta localidad, pero que tales propósitos no pudieron convertirse nunca en realidad por la tenaz negativa de la dueña de dicha finca a efectuar la enagenación de esta.

Que con motivo del propósito que anima a este Ayuntamiento de construir unos grupos escolares dotados de todos los adelantos modernos y habiendo ya fallecido la propietaria de la finca en cuestión, hizo partícipe de su antiguo propósito al actual alcalde, quien le acogió con el mayor entusiasmo, convencido también de las grandes ventajas que había de reportar a esta villa y de que en el antiguo palacio puede construirse tan expléndidos y magníficos grupos escolares, como sean los mejores que existan en España y aún en Europa.

Que a este fin se entrevistaron en Ávila con don Felipe Silvela, esposo de una de las herederas de la anterior propietaria, cuyo señor desde el primer momento se mostró propicio a complacerles, y, después de hablar con los demás propietarios escribió al

exponente una carta fechada en la dehesa de La Zurra el 31 de julio último, pidiendo por la finca que nos ocupa la suma de setenta y cinco mil pesetas, pagadas al contado.

Que después de otra entrevista, recibió ayer una nueva carta del repetido señor Silvela fechada el 26 del corriente, fijando como último precio el de sesenta mil pesetas, debiendo cobrar las propietarias la renta del año actual y que si por cualuier (sic) causa hubiera que indemnizar al rentero sea esto de cuenta del comprador. Ruega se le conteste con urgencia para en el caso de que no acepte el Ayuntamiento, quedar libre de este compromiso.

De todo lo cual daba cuenta a la corporación para que resuelva la que crea procedente.

Los señores concejales escucharon complacidos las manifestaciones del señor presidente accidental, felicitando a este por su iniciativa y deliberado el asunto se acordó por unanimidad aceptar la compra de la finca denominada "Jardin del duque", que comprende una extensa huerta, las ruinas del palacio, la plaza de armas con dos casas de piedra de sillería y los corrales y demás dependencias, todo ello en el precio de sesenta mil pesetas por considerar éste ventajosísimo y porque la adquisición de la repetida finca ha de proporcionar muy grandes beneficios a los intereses generales de esta localidad; facultando ampliamente al señor alcalde, propietario y al primer teniente de alcalde, para que en el día de mañana se trasladen a la dehesa de Zurra, próxima a Ávila, donde se encuentran las vendedoras y formalicen el oportuno documento privado mientras se otorga la correspondiente escritura, y que en su día se forme reglamentariamente un presupuesto extraordinario para poder realizar el pago.

Sesión del día 11 de septiembre de 1931.

1º.- El señor presidente manifestó: que en cumplimiento a lo acordado por este Ayuntamiento en el particular décimo del acta de la sesión del día veintiocho de agosto último, previa conferencia telefónica, con don Felipe Silvela, se trasladaron el día treinta de dicho mes, el señor alcalde y el exponente a la dehesa de Zurra donde se encontraban las propietarias de la finca denominada "El jardín del duque", quedando formalizado el contrato privado de compra de dicha finca para este Ayuntamiento, con todos los edificios anejos a la misma y demás dependencias, en el precio de sesenta mil pesetas que habrán de pagarse al contado el día primero de noviembre próximo.

Ya saben los señores concejales el inmenso júbilo que se produjo en esta villa en la tarde del mencionado día treinta de agosto al regresar los comisionados y divulgarse rápidamente la noticia de la adquisición, prueba evidente de que el acierto más completo ha presidido dicha compra y de que con ella hemos logrado llevar a cabo una vehemente aspiración de este vecindario que nunca creyó ver conseguida, y en la cual si alguna vez se pensaba, no tenía otro alcance que el de considerarla como algo irrealizable.

Manifiesta también dicho señor presidente, para que conste en acta, que la tarde del expresado día treinta de agosto se formó una espontánea manifestación de simpatía hacia el Ayuntamiento subiendo una numerosa comisión a la Casa Consistorial para felicitar al señor alcalde y concejales. Que después se han organizado otros actos de homenaje hacie (sic) el Ayuntamiento, entre ellos un banquete de carácter popular y por último se han recibido felicitaciones por escrito"[63].

En sesión celebrada el 9 de octubre de 1934 se acordó por unanimidad destinar los jardines del palacio a parque público. Además, los estanques que aún se conservan en él, pasarían a ser habilitados como piscinas municipales, haciendo en ellos las correspondientes reformas y construyendo casetas que servirían como vestuarios. A esto se sumaba la planificación de dos paseos laterales de al menos seis metros de anchura que

fuesen a parar a la *media luna* y otro central, en los que se colocarían bancos y alumbrado público consistente en cincuenta lámparas de veinte bujías.

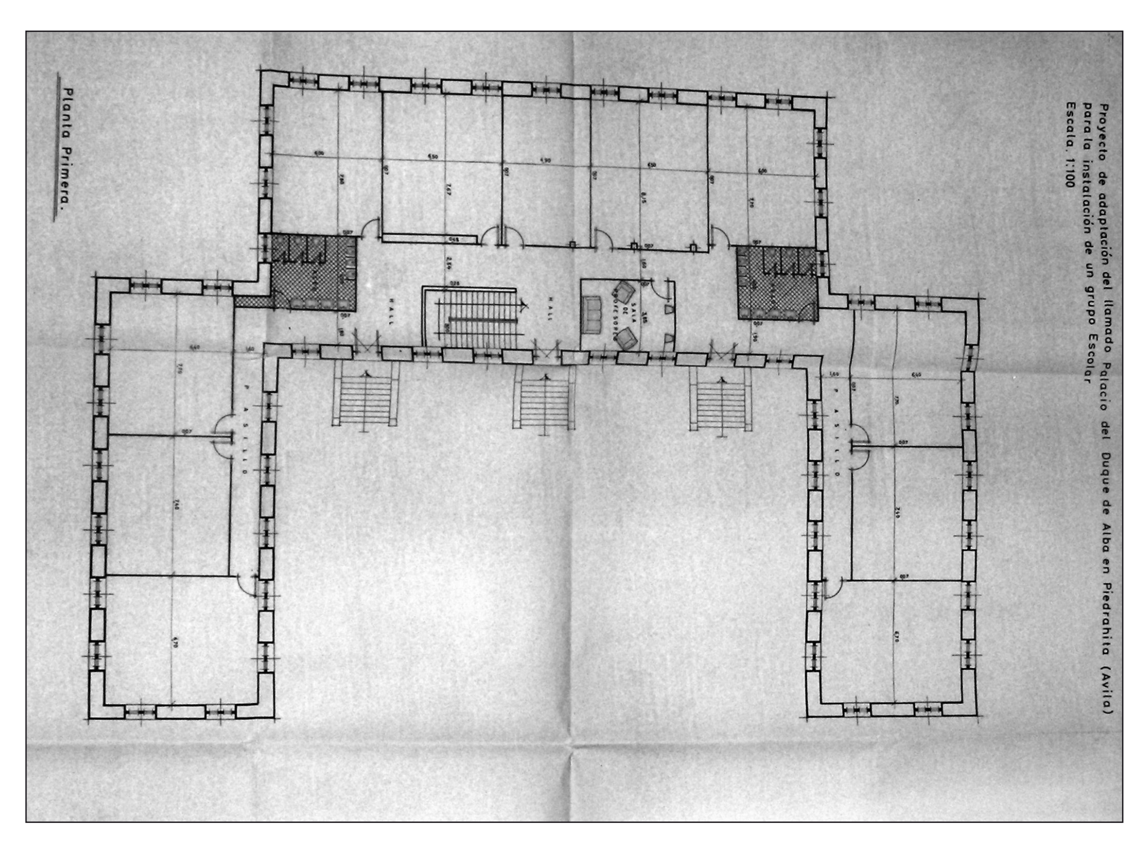
Además, algunas partes del solar se continuaron utilizando como huertas. Especialmente las que quedaban libres en la parte delantera, que eran cedidas por el Ayuntamiento a particulares para que estos las explotasen, prolongándose esta situación durante largos años antes y después de la Guerra Civil[64].

Tras ser ocupado por las fuerzas franquistas durante la contienda, le fue devuelto el edificio al Ayuntamiento el 9 de marzo de 1939, poco antes de que concluyese la guerra el día 1 del mes siguiente. En este simbólico acto de entrega se especificaba que se mantenía el uso escolar para el que había sido adquirido en tiempos de la II República, contando con seis secciones para niños, seis para niñas y dos para párvulos (il. 8).

Antes de comenzar la actividad hubo de ser reformado y adecuado al uso docente, por lo que no se entregaría rehabilitado hasta agosto de 1943. De esta reforma se conservan planos firmados por el arquitecto Antonio de Mesa. El proyecto contemplaba la presencia en el sótano de la cocina y el comedor escolar -ambos en el lugar en que hoy se encuentran-, el cuarto de calderas, unos aseos y una sala de usos múltiples en el cuerpo central; en el ala este la depuradora de la piscina municipal y dos salas más sin uso predeterminado; en el ala oeste una nueva sala de usos múltiples, el oratorio y la sacristía. Al primer piso se accedía tras subir unas escaleras por tres puertas situadas en los actuales vanos segundo, quinto y octavo; en el cuerpo principal se ubicaban cinco aulas al sur y una pequeña sala de profesores adosada al muro norte, la escalera se



8. Palacio de Piedrahita, posguerra de 1936-39. IPHE. Archivo Moreno nº 13271-B.

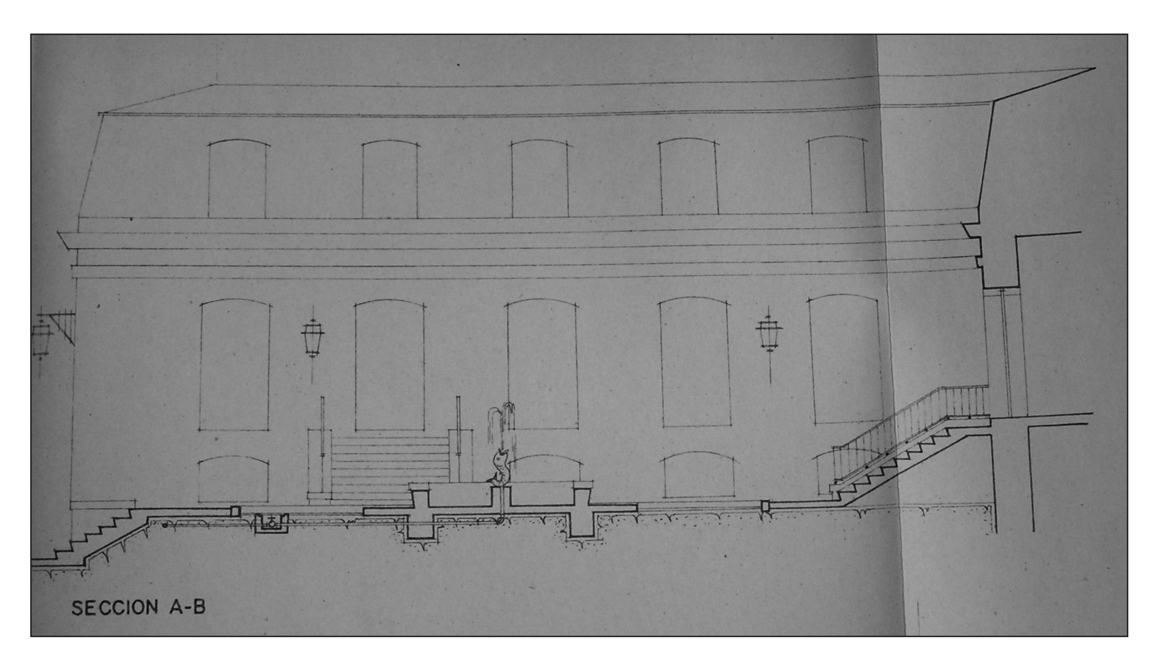


9. Proyecto de A. de Mesa para habilitación del Palacio como escuela. Archivo Municipal de Piedrahita.

encontraba también adosada a este muro, descentrada y entre la puerta central de acceso y la este; ocupaban las alas tres grandes salas, a las que se accedía mediante un pasillo que se conserva en la disposición actual. En la segunda planta se repetía la disposición de la primera[65] (Il. 9).

En pleno celebrado en la primavera de 1953, el Ayuntamiento piedrahitense acordó arrendar al industrial Mariano del Mazo Serrano los sotanos del parque municipal, esto es, las antiguas dependencias auxiliares del palacio que hoy se emplean como almacén del Consistorio, para ubicar en ellas un almacén de conservas y curadero de embutidos[66].

Con fecha de octubre de 1960 se conserva un proyecto de reforma del edificio que afectaba especialmente a los accesos y al patio delantero del palacio; lo firmaba Diego del Corral y Jordán de Urríes. En él se pretendía una intervención de carácter historicista que devolviese al palacio parte del esplendor perdido por los avatares de los últimos siglos, llegando incluso a proyectarse algunos elementos de los que no existe constancia que tuviera y que aún hoy se conservan como son las fuentes que lo anteceden. En una primera fase se preveía dotar al patio delantero de un murete de contención próximo al edificio, aterrazando así el terreno para marcar la diferencia de alturas; en el centro de ese muro se incorporaría una escalera en la situación en que actualmente de encuentra; se eliminaría el acceso central al edificio y en sustitución se abriría otro por el segundo vano del ala este; se proyectaron, como se ha adelantado, dos fuentes de vaso circular que en el diseño original verterían el agua por medio de un pez y que en la práctica remedan modelos de las tardomedievales de la villa; por último se enlosó el espacio entre las fuentes y el acceso al palacio[67] (il. 10).



10. Proyecto de D. del Corral para la fachada delantera. Archivo Municipal de Piedrahita.

Tras los irrealizados proyectos para la recuperación de los jardines de la segunda mitad de la década de los ochenta, la última rehabilitación fue encargada por el Ministerio de Educación y Ciencia al arquitecto Jesús Gascón Bernal en el año 1993. Contaba con dos objetivos fundamentales, por un lado la reforma del edificio para su adecuación y modernización de colegio de enseñanza infantil y primaria para 275 alumnos; por otro, la recuperación y rehabilitación del palacio tras sus alteraciones. En esta intervención se sustituyó la anterior escalera principal, ubicada en una situación ilógica, por otra de tres tramos con dos tiros que desde la zona central del recibidor da acceso a la planta superior. Se añadieron además otras dos escaleras en los extremos de los cuerpos laterales sobre las que en su día existieron, para permitir los recorridos longitudinales; y se recuperó el sentido ascendente original de la escalera principal del sótano. Se redujeron los tres accesos con que hasta entonces contaba el edificio a uno, situado en el vano central de cuerpo principal. Se abrió el ingreso central de la zona posterior, que daba paso al jardín, hasta entonces tapiado, ubicándose en él una rampa helicoidal para discapacitados. Se sustituyó la cubierta y su entramado metálico por un forjado de madera que permite el uso de la bajocubierta como biblioteca. En la antigua zona de servicio, en la parte occidental del patio delantero y comunicada con las caballerizas y los sotanos del palacio se situó el gimnasio aprovechando los muros de fábrica existentes. Para ello se incorporó una cubierta independiente que no dificulta la visión del palacio desde su eje principal de acceso, por lo que se resuelve mediante un único faldón con la misma pendiente que tiene el eje y su muro de cerramiento[68].

Ya en la actual década se han llevado a cabo distintas intervenciones menores de muy distinta fortuna. Sin duda, la más desgraciada ha sido la colocación en la primavera de 2007 de un murete delimitando la zona de juegos del colegio a la altura de la primera de las dos terrazas del antiguo *cour d´honneur*, sustituyendo a la anterior balaustrada y dificultando la vista general del patio. Más feliz ha sido la intervención llevada a cabo en 2006-7 en la torre del reloj, a la que a la espera de una más decidida rehabilitación, se ha liberado de la palomina y se ha devuelto su carácter estanco, asegurándose así su estabilidad.

NOTAS

1 El presente texto es un resumen del capítulo dedicado al Palacio en mi tesis doctoral: *El conjunto histórico-artístico de Piedrahíta* (Ávila): arquitectura y *urbanismo,* Universidad de Salamanca, 2008, inédita. En su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído en 1924, el duque de Alba Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó, hizo referencia a que para la construcción del palacio el duque Fernando de Silva había formalizado un contrato en 1755 con el arquitecto Manuel de Larra Churriguera. Su coste había sido estimado dos años antes por el citado arquitecto en 960.506 reales, llegando a 1.825.500 reales en 1775. Vid. ALBA, Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó, Duque de, *Las riquezas de arte de la Casa de Alba*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1924, pp. 47-48.

2 TOVAR MARTÍN, Virginia, *El siglo XVIII español*, Madrid: Historia 16, 1989, pp. 12-13. Sobre el tema, la misma autora también ha publicado *Relaciones artísticas entre Madrid y París en el siglo XVIII*, Madrid: Ayuntamiento e Instituto de Estudios Madrileños, 1990, p. 14, donde en relación con la construcción de palacios afirma: "El palacio, cómodo y bello, con grandes salones en comunicación según el gusto que conviene a un gran palacio", como escribiera el mismo De Cotte, "y los jardines con sus efectos sorprendentes, al estilo de los grandes complejos de Versalles, de Marly, Trianon, etc., sintetizan a través de los numerosos detalles de los dibujos, la corriente arquitectónica francesa que llega a Madrid, con el deseo de Felipe V de perfeccionar nuestra arquitectura bajo el contexto de la elegancia y creatividad del arte de la Regencia". Otros estudios más generales, y ya clásicos, sobre el tema son: BOTTINEAU, Yves, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986; y del mismo autor *L´art de Cour dans L´Espagne des lumieres (1746-1808)*, Paris: De Boccard, 1986. V. a. BATLLORI, N., "Las relaciones culturales hispano-francesas en el siglo XVIII", *Cuadernos de historia*, anexos de la revista *Hispania*, 2 (1968), pp. 205-249.

3 TOVAR MARTÍN, V., *El siglo XVIII…, op. cit.*, pp. 46-47.

4 NIEVA SOTO, Pilar, "Aportaciones documentales a la figura del arquitecto Jaime Marquet y a su obra en Aranjuez", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños,* t. XXIV (1987), p. 79.

5 TOVAR MARTÍN, V., "El arquitecto Jaime Marquet", en *La casa de correos, un edificio en la ciudad*, Madrid: Consejería de Política Territorial de la Comunidad Autónoma de Madrid, 1988, p. 70.

6 *Ibíd.*, p. 73.

7 TOVAR MARTÍN, V., "Jayme Marquet, un arquitecto francés en la corte de España: nuevos datos sobre su actividad en el Real Sitio de Aranjuez", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXXIV (1994), p. 169.

8 NIEVA SOTO, P., *op. cit.*, pp. 80-81; TOVAR MARTÍN, V., "El arquitecto…", *op. cit.,* p. 70.

9 Esta hipótesis ha sido defendida con frecuencia desde su publicación en LLAGUNO Y AMÍROLA, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, 1829, p. 277.

10 TOVAR MARTÍN, V., "El arquitecto…", *op. cit*., p. 70.

11 *Ibíd.*, p. 71.

12 *Ibíd.*, pp. 95-96.

13 Archivo de la Casa de Alba, Palacio de Liria (en adelante ADA), caja 204-4. Se trata de una urna de mármol negro adornada con dos ángeles de mármol blanco sobre ella y una medalla de bronce que representa la muerte de la santa y la inscripción "J. Marquet delineavit, anno 1759 et invenit". Vid. GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*, Valencia, 1967, p. 381.

14 Vid. QUINTANA MARTÍNEZ, A., *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid: Xarait, 1983, pp. 43, 141; y BÉDAT, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989, pp. 168, 178, 196.

15 Sobre la construcción de la Casa de Correos y el trabajo en ella de Marquet vid.: CAMÓN AZNAR, José; MORALES Y MARÍN, José Luis; y VALDIVIESO, Enrique, *Arte español del siglo XVIII*, Madrid: Colección Summa Artis, 1984, nº XXVII, p. 681; CHUECA GOITIA, Fernando, *Madrid y Sitios Reales*, Barcelona: Seix Barral, 1958, p. 56; CHUECA GOITIA, F., *Historia de la arquitectura occidental. VII. Barroco en España*, Madrid: Dossat, 2000, pp. 277-279; CHUECA GOITIA, F., *Historia de la arquitectura española,* Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa y COAM, 2001, t. II, pp. 562-563; CONTRERAS, Juan de, Marqués de Lozoya, *Historia del arte hispánico,* Barcelona: Salvat, 1931-1949, t. IV, p. 465; KUBLER, George, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid: Plus Ultra, 1957, pp. 235-236; NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, "Jaime Marquet y la antigua Casa de Correos de Madrid", *Villa de Madrid*, nº 24 (1968), pp. 67-70; REESE, Thomas Ford, *The architecture of Ventura Rodríguez Tizón in the development of eighteenth century style in Spain*, Yale University, 1973, t. I, pp. 101, 127, 128; TOVAR MARTÍN, V., *Historia breve de la arquitectura barroca de la Comunidad de Madrid*, Madrid, 2000, pp. 142-143; VV. AA., *La Casa de Correos, un edificio en la ciudad,* Madrid, 1988.

16 Las noticias de la actividad de Marquet en Aranjuez son numerosas, por lo que aquí me limito a resumir algunas de las más importantes o relacionadas con la construcción del palacio de Piedrahíta. Para una mayor información acerca de su trabajo acudir entre otros a: ÁLVAREZ DE QUINDÓS Y BAENA, Juan Antonio, *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, Madrid, 1804, en especial sobre la construcción en 1758 del edificio de cocheras, caballerizas y empleados de la reina Isabel de Farnesio; NAVASCUÉS PALACIO, P., *El palacio Real de Aranjuez,* Barcelona: Lunwerg, 1999, p. 24; NIEVA SOTO, P., *op. cit.,* pp. 79-104; SANCHO, José Luis, *La arquitectura de los Sitios Reales,* Madrid: Patrimonio Nacional, 1995, pp. 274-401; SANCHO, José Luis; y MARTÍN OLIVARES, Gabriel, "Jaime Marquet y la configuración arquitectónica de Aranjuez como Sitio rural modelo de la Ilustración bajo Carlos III", en *Actas del congreso El Arte en las Cortes Europeas en el siglo XVIII*, Madrid: Comunidad de Madrid, 1987, pp. 433-442; TÁRRAGA BALDÓ, Mª Luisa, "Dos nuevos bustos del escultor Felipe de Castro desconocidos", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XLVI (1980), p. 475; TÁRRAGA BALDÓ, Mª L., "La fuente de los Delfines de la antigua plaza de abastos de Aranjuez", *Archivo Español de Arte*, t. LX, nº 238 (1987), pp. 222-227; TOVAR MARTÍN, V., "Jayme Marquet, un arquitecto…", *op. cit*., pp. 167-206; VV. AA., *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII,* Madrid: Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, 1987, pp. 17-32, 169-180, 221-240, 255-270; VV. AA., *Plaza de San Antonio: Arte, historia, ciudad*, Aranjuez: Doce calles, 1989, pp. 7-14, 51-102.

17 Sobre la relación de Marquet con El Pardo ver entre otros: SANCHO, J. L., *La arquitectura…, op. cit.,* p. 245; TOVAR MARTÍN, V., "El arquitecto…", *op. cit*., p. 88; TOVAR MARTÍN, V., *El Real Sitio de El Pardo*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1995, pp. 247-251, 309, 358-360.

18 Vid. BAYÓN, Mariano; y MARTÍN GÓMEZ, José Luis, *Real Coliseo de Carlos III*, Madrid, 1982; SANCHO, J. L., *La arquitectura…, op. cit.,* pp. 472-473; TOVAR MARTÍN, V., "El arquitecto…", *op. cit*., p. 88.

19 La transcripción completa del testamento está publicada en NIEVA SOTO, P., "Aportaciones…", *op. cit*., pp. 96-99.

20 NAVASCUÉS PALACIO, P., *Palacios madrileños del siglo XVIII*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid e Instituto de Estudios Madrileños, 1978, p. 5.

21 LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, Madrid, 1922, 2 vols., I, p. 643.

22 Archivo Municipal de Piedrahíta (en adelante AMP), legajo nº 27, libro de acuerdos de los años 1750-1765, sin foliar. Vid. LUNAS ALMEIDA, J., *El Señorío de Valdecorneja en la parte referente a Piedrahíta*, Ávila: Senén Martín, 1930, pp. 74-75; MORENO BLANCO, Raimundo, "Sobre los terrenos en que se construyó el palacio de los duques de Alba", en *Libro de Fiestas 2004*, Ávila, 2004.

23 LAUGIER, Marc Antoine, *Ensayo sobre la arquitectura*, París, 1753, edición de Lilia Maure Rubio, Madrid, 1999, pp. 97-98. El autor, contemporáneo de Marquet (1713-1769), fue uno de los teóricos franceses del racionalismo arquitectónico, además de literato polifacético, que pasó por la Compañía de Jesús y la orden benedictina. Se le considera el máximo representante de los planteamientos de Rousseau -con quien no se ha de olvidar que también el duque de Alba mantenía correspondencia como se demostró en los *Documentos escogidos del archivo de la casa de Alba*, publicados por la duquesa Rosario Falcó y Osorio en 1891-, bajo una arquitectura entendida sobre las formas primitivas de manera racional. Su teoría es deudora de los planteamientos de Jean-Louis Cordemoy, quien estructuró el estudio de la arquitectura sobre conceptos generales provenientes de Vitruvio, aunque de forma muy restrictiva. Propone una arquitectura de formas geométricas simples, con ángulos rectos y techos planos. Laugier publicó en primera instancia su obra de forma anónima. En ella sus principios teóricos se mueven en torno al planteamiento de que la belleza se encuentra en la naturaleza simple y los principios arquitectónicos no son sino imitación de los naturales. Dada la fecha de la primera edición de la obra cabe la posibilidad de que Marquet la hubiese conocido antes de comenzar el palacio para los duques de Alba, quizá en alguno de sus esporádicos viajes a Francia o por serle remitida desde allí. De cualquier modo, parecen evidentes los paralelismos entre lo teorizado por Laugier y lo trazado por Marquet en Piedrahíta como se irá viendo.

24 Ver los planos de estos edificios en BLONDEL, J. F., *Architecture française au recueil des plans, elevations, coupes, et prifils des eglises, maisons royales, palacees,* [...], 4 vols., París, 1752-1756.

25 LAUGIER, M. A., *op. cit.,* pp. 99-100. De la misma opinión en cuanto a la presencia de jardín en las casas de los grandes señores se mostraba Le Nôstre, vid. MARIAGE, Thierry, *L´Universe de Le Nôstre,* Liege: Pierre Mardaga, 1990, pp. 13-14.

26 GASCÓN BERNAL, Jesús, *Proyecto de reforma y rehabilitación del colegio público de 11 unidades palacio de los duques de Alba*, inédito, 1993.

27 MORENO BLANCO, R., "El maestro rejero Pierre Joseph Duperier y sus obras en la catedral de Coria, el palacio episcopal de Ávila y la parroquial y el palacio de Piedrahíta", *Norba*, nº 28-29 (2008-2009), p. 87.

28 Expuesta en su obra *La théorie et la practique du jardinage*, 1709.

29 Ver planos y descripciones del último en ARIZA MUÑOZ, Mª del Carmen, *Los jardines del Buen Retiro de Madrid,* Barcelona: Lunwerg, 1990; y ARIZA MUÑOZ, Mª del C., "Los jardines madrileños en el siglo XVIII", en *Catálogo de la exposición Madrid y los Borbones en el siglo XVIII: la construcción de una ciudad y su territorio*, Madrid, 1984, pp. 141-156.

30 AÑÓN FELIÚ, Carmen; y LUENGO AÑÓN, Mónica, *Informe sobre la restauración de los jardines del palacio de los duques de Alba en Piedrahíta*, inédito, 1986, pp. 7-8.

31 LAUGIER, M. A., *op. cit.,* pp. 137, 139 y 143.

32 Hay que retrasar el inicio de las obras al menos hasta finales del mes de agosto ya que el día 21 de ese mes se elaboraron sendos documentos en los que se deja patente que los acuerdos para la cesión del terreno y la concesión de la cuarta parte del agua de la cañería de la villa aún no se encontraban cerrados por completo: AMP, legajo sin numerar, registro de instrumentos de la villa, notario Cristóbal Hernández Gómez, 1756-1760, sin foliar.

33 AMP, libro de acuerdos de los años 1750-1765, legajo nº 27, sin foliar; MARTÍN RODRIGO, Ramón, *Piedrahíta: bosquejo histórico*, [s. l., s. f.], p. 62.

34 MARTÍN RODRIGO, R., *op. cit.*, pp. 64-65. No se ofrecen el origen de los datos ni su fecha exacta.

35 En la actualidad no se conserva este plano en el Archivo del Palacio de Liria y no se ha podido localizar, probablemente perdido en los destrozos que sufrió el Palacio durante la Guerra Civil. EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín, *La duquesa de Alba y Goya*, Madrid, 1928, p. 36, nota 1.

36 AMP, registro de instrumentos de la villa, legajo sin numerar, notario Cristóbal Hernández Gómez, 1756-1760, sin foliar.

37 *Ibíd.*

38 Archivo Histórico Provincial de Ávila (en adelante AHPAV), Protocolo 5008, legajo de los años 1762-1763, folios 50-51.
39 MARTÍN RODRIGO, R., *op. cit*, pp. 84-86; AHPAV, Protocolo 5008, legajo de los años 1762-1763, folios 166-168 v.
40 MARTÍN RODRIGO, R., *op. cit.* doc. 3, pp. 87-89; AHPAV, Protocolo 5008, legajo de 1762-1763, sin foliar.
41 AMP, registro de instrumentos de la villa, legajo sin numerar, notario Cristóbal Hernández Gómez, 1764-1767, sin foliar.
42 BOTTINEAU, Y., *L´Art de cour dans* [...], p. 389.
43 AHPAV, Protocolo 5009, legajo de los años 1764-1766, folios 38-44 v. Se hace referencia a la documentación en MARTÍN RODRIGO, R., *op. cit.,* p. 71, si bien allí no se ofrece su procedencia.
44 *Ibíd.* folios 51-52 v.
45 *Ibíd.* folios 93-94 v.
46 AMP, libro de acuerdos de los años 1766-1778, legajo nº 28, sin foliar. Entre los canteros que entonces trabajaban se contaban Carlos de Maldy y Juan Ruiz, vid. MARTÍN RODRIGO, R., "Nuevos datos de la construcción del palacio: un cantero de Vizcaya y otro de Santander, ante la justicia ordinaria de la villa", *El Diario de Ávila*, (11 septiembre 2008), especial Piedrahíta, p. 10.
47 MARTÍN RODRIGO, R., *op. cit.,* doc. 2, pp. 86-87.
48 AHPAV, Protocolo 5010, legajo de 1774-76, sin foliar; y Protocolo 5047, legajo de 1775-1778, folios 22-23 v.
49 AHPAV, Protocolo 5051, legajo de 1794-1795, sin foliar.
50 AHPAV, Protocolo 5052, legajo de 1790-1797, sin foliar.
51 AMP, documentos sueltos, 1803.
52 Así se desprende de una nota sin fecha, firma o destinatario conservada en el AMP en que se piden distintas provisiones, mobiliario para oficiales y dotación de hombres para limpiarlo, entre otras cosas. AMP, estantería 2, fila 3, balda 2, carpeta "Guerra de la Independencia (sin fecha)", doc. 13. En el mismo sentido A. L. Fée, farmacéutico de las tropas napoleónicas, se refiere al palacio como cuartel, vid. CHAVARRÍA VARGAS, Juan Antonio; GARCÍA MARTÍN, Pedro; y GONZÁLEZ MUÑOZ, José Mª, *Ávila en los viajeros extranjeros del siglo XIX*, Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2007, pp. 81-82.
53 Vid. ELVIRA HERNÁNDEZ, José Francisco (ed. y prólogo), *Somoza. Prosa*, Piedrahíta: Sexifirmo, 1978, pp. 30-31.
54 MIÑANO Y BEDOYA, Sebastián, *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal,* Madrid: Pierart-Peralta, 1826-1828, 10 vols., t. VII, pp. 10-11.
55 GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo monumental de la provincia de Ávila*, Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1983, t. I, p. 333.
56 ALBA, Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó, duque de, *op. cit*., p. 48.
57 AMP, estantería 2, fila 3, balda 2, carpeta "Guerra de la Independencia 1812", doc. 47.
58 AHPAV, Protocolo 5020, legajo de 1812-1814, sin foliar.
59 AMP, documentos sueltos, estantería 2, fila 2, balda 3, montón dcha.
60 AMP, libro de acuerdos de los años 1873-1880, legajo sin numerar, sin foliar.
61 AMP, libro de Actas de 4-9-1921 a 12-11-1922, estantería 4, fila 3, balda 5, montón central.
62 AMP, documentos sueltos, estantería 3, fila 5, balda 1, montón derecho.
63 AMP, documentos sueltos, estantería 3, fila 5, balda 1, montón derecho.
64 *Ibíd.*
65 AMP, documentos sueltos, estantería 3, fila 2, balda 5. En el interior de una carpeta titulada "PROYECTOS".
66 AMP, documentos sueltos, estantería 3, fila 5, balda 1, montón derecha.
67 *Ibíd.*
68 GASCÓN BERNAL, J., *op. cit.* s. f.

LA IGLESIA DE LA EXALTACIÓN DE LA SANTA CRUZ DE ZARAGOZA, OBRA DE JULIÁN YARZA CEBALLOS Y AGUSTÍN SANZ (1769-1780)

Javier Martínez Molina[1]

Resumen: El presente trabajo trata de la iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, uno de los edificios barroco-clasicistas más interesantes de la época de la Ilustración en Aragón, que condensó buena parte de las novedades arquitectónicas introducidas por el famoso arquitecto Ventura Rodríguez en el Templo del Pilar de Zaragoza. La Iglesia de la Santa Cruz, que fue pionera en el panorama artístico aragonés de la época, fue diseñada en origen por Julián Yarza Ceballos en 1769, y fue construida entre 1771 y 1780 por el propio Julián Yarza Ceballos (1771-1772) y por Agustín Sanz (1773-1780), quien modificó y modernizó el diseño original.
Palabras clave: Arquitectura, Ilustración, Barroco clasicista, Zaragoza, iglesia de la Santa Cruz, Julián Yarza Ceballos, Agustín Sanz, Braulio González, Ventura Rodríguez.

THE IGLESIA DE LA EXALTACIÓN DE LA SANTA CRUZ IN ZARAGOZA, A WORK BY JULIÁN YARZA CEBALLOS AND AGUSTÍN SANZ (1769-1780)

Abstract: This paper is about the iglesia de la Santa Cruz in Zaragoza, one of the most interesting classical baroque buildings of the Enligthenment time in Aragon, which condensed a lot of architectural novelties introduced by the well-known architect Ventura Rodriguez in the Templo del Pilar in Zaragoza. The Iglesia de la Santa Cruz, which was very original in the Aragonese artistic panorama of this period, was originally designed by Julián Yarza Ceballos in 1769, and was built between 1771 and 1780 by Julian Yarza Ceballos (1771-1772) and Agustín Sanz (1773-1780), who modified and modernized the original design.
Key Words: Architecture, Enlightenment, Classical Baroque, Zaragoza, iglesia de la Santa Cruz, Julián Yarza Ceballos, Agustín Sanz, Braulio González, Ventura Rodríguez.

La Iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza, construida entre 1771 y 1780, fue un edificio pionero dentro del panorama de la arquitectura aragonesa de la época de la Ilustración al ser uno de los primeros templos en los que se pusieron en práctica a nivel general, debidamente adaptadas y destiladas, las novedades introducidas por Ventura Rodríguez en El Pilar de Zaragoza, convirtiéndose en un modelo para otras iglesias del último cuarto del siglo XVIII. A través de este artículo pretendo analizar e interpretar el edificio desde un punto de vista arquitectónico y artístico, estudiando sus modelos de referencia y valorando su influencia en otros templos aragoneses, pero también ampliar el conocimiento sobre su proceso de gestación y construcción, dando a conocer diversas novedades que salen a la luz fruto de mis investigaciones en distintos archivos, que me han permitido clarificar y corregir parcialmente su autoría y completar las aportaciones de los escasos estudios dedicados a esta iglesia con anterioridad, casi todos ellos muy someros con la excepción del elaborado por Mª José García-Rodeja, que me ha servido de punto de partida[2] (il. 1).



1. Vista general del interior de la iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza en la actualidad. Foto: José Antonio Duce.

RUINA Y DERRIBO DE LA ANTIGUA IGLESIA PARROQUIAL DE LA SANTA CRUZ (1768-1771)

La antigua Iglesia parroquial de la Santa Cruz, que se ubicaba en el mismo emplazamiento que la actual, entre las calles Mayor (Espoz y Mina), Santa Cruz y del Horno (desaparecida), había sido fundada, según la tradición, en época constantiniana. Sin embargo, las primeras noticias documentales que hablan de su existencia se remontan al siglo XII, por lo que debió construirse tras la conquista cristiana de 1118. El templo primitivo, probablemente románico, sufrió modificaciones posteriores, entre ellas sendas reedificaciones en 1430 y 1599. A pesar de ello, sus características generales antes de ser derribado eran desconocidas hasta ahora, con la excepción de su orientación, que era perpendicular a la actual (sus fachadas laterales recaían a las calles Mayor y del Horno), y la existencia de un coro alto a los pies y una tribuna privativa de los Marqueses de Osera en la cabecera[3]. Sin embargo, gracias a tres documentos hasta ahora inéditos se pueden determinar algunas de sus características[4]. De ellos se deduce que la iglesia, que "era de las más deformes de la ciudad" y muy pequeña, contaba con una sola nave cuyas bóvedas, probablemente de medio cañón, estaban reforzadas por dos arcos fajones, por lo que debía ser de tres tramos. Contaba con sólo dos capillas laterales, por lo que la mayoría de altares se disponían adosados a los muros. Tenía más de una torre, probablemente dos, que eran de escasa altura y se situaban a los lados de la nave, portando las campanas la recayente

a la calle Mayor. Poseía también dos portadas, que eran "obra sobrepuesta y pegada a la fábrica antigua", una en cada fachada lateral.

La vieja iglesia había llegado a comienzos del último tercio del siglo XVIII en un estado de deterioro extremo. Por este motivo, a comienzos de agosto de 1768, el Vizconde de Valloria, que era Corregidor de Zaragoza, Intendente General de Aragón y a la vez Luminero de la Parroquia de Santa Cruz, ordenó que los maestros de obras municipales Onofre Gracián y Julián Yarza Ceballos llevaran a cabo una visura del templo para determinar la gravedad de los daños y proponer soluciones. La acometieron el 9 de agosto y consideraron que el templo no era apto para el culto y que debía demolerse lo que amenazaba ruina: el tejado, las bóvedas y la "torre en que están las campanas", mientras que el muro de los pies y las dos fachadas laterales debían derribarse sólo parcialmente. Ante la gravedad de la situación, el Corregidor pasó "recado de atención" al rector de Santa Cruz para que convocara al capítulo eclesiástico y a los parroquianos, que se reunieron el 15 de agosto. Asumieron la necesidad de derribar el templo parcialmente, por lo que acordaron escribir al Conde de Atarés para pedirle las salas bajas de la Casa de la Virgen del Rosario con el fin de trasladar a ellas el culto provisionalmente, y al Comisario General de Cruzada para solicitarle alguna limosna de los productos del Expolio y la Vacante, dado que la parroquia carecía de rentas propias salvo los derechos de campanas y entierros, que sólo alcanzaban para sufragar las jocalias. Poco después, a principios de septiembre, tras haber llegado a un acuerdo con el conde, solicitaron a Ignacio Martínez de Villela, Vicario General de la Diócesis, la licencia para el traslado del culto a la casa del Conde de Atarés, que concedió el 20 de septiembre tras comprobar la idoneidad del lugar, que ya había sido adecentado, de tal manera que el Santísimo Sacramento se trasladó de inmediato, el 21 de septiembre[5].

Ya vacío y desacralizado, el viejo templo estaba en disposición de sufrir los derribos necesarios, cuyo coste cifró Onofre Gracián en 200 libras jaquesas (3.765 reales de vellón). Sin embargo, previamente se requería una nueva licencia del Vicario General, que la parroquia solicitó a principios de octubre de 1768 y que fue concedida el día 6 de dicho mes por Martínez de Villela, que dio permiso para gastar las 200 libras calculadas, pero sólo en apuntalar lo preciso para evitar un mayor deterioro y en derribar lo que estrictamente amenazara ruina, "hasta que, informando la parroquia tener caudales suficientes, se le pueda conceder la licencia para mejorar la yglesia", lo que indica que en un principio se barajaba la posibilidad de reconstruir el antiguo templo. De hecho, tres días después, el 9 de octubre, el capítulo general de la parroquia se reunió con el fin de nombrar un apoderado que buscara financiación para cubrir los gastos de derribo, pero sobre todo de la posterior reedificación de la iglesia, misión que se encomendó al Conde de Atarés por sus muchos contactos en la Corte, que facilitarían la solicitud de limosnas al Rey, a los "señores Príncipes y Princesas, señores Infantes, señor Infante don Luis, al Comisario General de Cruzada, al señor Arzobispo..."[6].

Una vez conseguida la licencia de derribo, "ynmediatamente se demolió lo que tenía más creciente riesgo y no permitía dilación alguna", demolición que tuvo lugar por tanto en los últimos meses de 1768 y que respetó las partes sanas del edificio. Sin embargo, a mediados de 1769 había triunfado ya la idea de crear un edificio de nueva planta "visto que poco o nada de la yglesia antigua podía servir". A pesar de ello, los trámites burocráticos para la construcción del nuevo templo fueron retrasando la demolición completa del antiguo, que el 12 enero de 1770 seguía en pie y fue visurado por Yarza Ceballos, que no determinó todavía su derribo sino nuevas intervenciones parciales para evitar riesgos, principalmente el rebaje de las torres y las dos fachadas laterales, que se acometió al poco.

La demolición total tuvo lugar bastante después, en los primeros meses de 1771, poco antes del inicio de las obras de la nueva iglesia[7].

GESTACIÓN DE LA NUEVA IGLESIA PARROQUIAL DE LA SANTA CRUZ (1769-1771)

La decisión definitiva de construir la iglesia completamente de nueva planta se tomó en una reunión parroquial celebrada el 19 de junio de 1769, en la que se acordó que se hicieran dos diseños, "el uno arreglado al terreno demolido y el otro incluyendo en él la Casa de la Retoría", que se encargaron el 25 de junio a los maestros de obras "Julián Yarza y Agustín Sanz", que en el pasado habían sido profesor y discípulo y que sin duda eran buenos amigos y colaboradores además de dos de los arquitectos más destacados de la ciudad, dado que Julián Yarza Ceballos (1718-1772) era el profesional más prestigioso y Sanz una figura emergente que estaba empezando a distinguirse[8]. Este dato resulta clave, ya que hasta ahora la participación de Agustín Sanz Alós (1724-1801) en el proyecto se había sostenido únicamente a través de distintas fuentes literarias coetáneas que así lo indicaban[9], pero no mediante una referencia documental directa que la confirmara[10]. A su vez, por error, autores como García-Rodeja o Laborda Yneva habían supuesto que el "Julián Yarza" mencionado en la documentación y en las fuentes literarias era Julián Yarza Lafuente, primo de Julián Yarza Ceballos y maestro de obras de éxito como él, asentando su afirmación en la supuesta mayor valía de aquel[11], que no fue tal, pero sobre todo en el supuesto equivocado de que Lafuente firmaba siempre sin su segundo apellido mientras que Ceballos siempre lo incluía, algo que he podido desmentir documentalmente, ya que éste, al igual que su primo, sólo lo incluía en ciertas ocasiones, cuando podía existir confusión entre ellos[12], precisamente lo que ocurrió en este caso. Por ello, Julián Yarza Ceballos rubricó los planos para Santa Cruz con sus dos apellidos[13], dato hasta ahora inédito que me ha permitido demostrar su participación en el proyecto, desmintiendo a la vez la autoría de Julián Yarza Lafuente, hasta ahora tenida por válida a pesar de no estar refrendada a nivel documental dado que no se conocía el segundo apellido del "Julián Yarza" que había elaborado el diseño.

La documentación no aclara si Julián Yarza Ceballos y Agustín Sanz recibieron el encargo de trazar conjuntamente los dos diseños o uno cada uno, aunque parece ser que fue lo primero, dado que estudiaron juntos el emplazamiento que iba a tener el edificio. Fruto de ello decidieron desechar la idea de elaborar dos trazas, al considerar imposible que la nueva iglesia pudiera quedar "con la devida perfección y decencia" construyéndola exclusivamente sobre el solar de la antigua, dada su pequeñez, que obligaba a tomar el terreno de la adyacente Casa de la Rectoría y parte de un inmueble vecino que se insertaba en el templo antiguo y que por tanto era necesario derribar. Sin embargo, el diseño de la nueva iglesia no lo elaboraron de manera conjunta, sino que Sanz se mantuvo al margen durante la fase inicial del proyecto, como lo indica el hecho de que no firmara los planos, aunque quizá pudo colaborar con Yarza[14]. Esta renuncia inicial fue sin duda voluntaria, probablemente una deferencia hacia su antiguo profesor, que dada su acreditada valía no necesitaba ayuda para poder concebir el edificio.

El diseño de la nueva iglesia fue concebido y elaborado por Julián Yarza Ceballos a lo largo del mes de julio de 1769, ya que le fue encargado el 25 de junio y rubricó sus planos el 1 de agosto. Preparó dos dibujos, que firmó como "Julián de Yarza y Zeballos",

uno de la planta y otro que incluía "una demostración exterior e interior del adorno de dicha Yglesia de Santa Cruz", es decir un alzado exterior y una sección del interior, que presentó a la junta parroquial el 3 de septiembre de 1769 junto al cálculo desglosado de los costes que tendría la construcción del edificio, que cifró en 6.000 libras jaquesas (112.938 reales de vellón)[15], cantidad moderada dadas las dimensiones reducidas de la iglesia, que no obstante había concebido más grande que la anterior.

A pesar de estar disponibles las trazas, el nuevo templo no se empezó a construir de inmediato, sino que previamente hubo que salvar varios escollos. Así, en la propia junta parroquial del 3 de septiembre de 1769 se acordó tratar con el administrador de los Condes de Montijo la posible cesión de una casa de su propiedad contigua a la iglesia para destinarla a nueva vivienda del rector y así poder demoler la antigua Casa de la Rectoría, algo imprescindible para llevar a la práctica el diseño de Yarza Ceballos. Sin embargo, a principios de febrero de 1770 no se había conseguido todavía la cesión, por lo que el día 10 el capítulo parroquial decidió que los "comisionados de fábrica llamasen al maestro y tanteasen si, arreglados al diseño, se podría hacer casa para la rectoría junto y sobre la misma yglesia", lo que haría innecesaria dicha cesión. En consecuencia, Yarza inspeccionó de nuevo el terreno pero consideró la propuesta impracticable, por lo que el 18 de febrero la parroquia decidió proseguir las negociaciones con los condes, a los que propuso la compra del inmueble "a treudo perpetuo", es decir, sujeta al pago de una renta anual[16].

En paralelo, el 30 de marzo de 1770 el capítulo de parroquianos presentó una solicitud de licencia al nuevo Vicario General de la Diócesis, José de la Cuadra, para poder tomar el terreno de la Casa de la Rectoría, dado que el rector Manuel Cabeza se había comprometido a ceder el inmueble, "precediendo la licencia de dicho Vicario General, por el precio que tasaren peritos nombrados por ambas partes". Sin embargo, éste decidió denegar el permiso hasta que se proporcionara al rector una casa equivalente cerca del templo, algo que comunicó el 5 de abril. Paradójicamente, esta no fue la única condición que puso, sino que el 30 de abril exigió, como paso previo al anterior, la presentación de la licencia de aprobación de la planta de la nueva iglesia, que la parroquia debería haber solicitado previamente al Arzobispo pero que no había pedido. En vista de esta exigencia, la parroquia preparó un expediente, que presentó al Vicario General el 17 de mayo, en el que incluyó, además de las trazas completas de Julián Yarza Ceballos y otros papeles, una diligencia en la que explicó todo el proceso seguido desde la ruina de la iglesia antigua. Dado que no tenía potestad en el asunto, el 21 de mayo el Vicario General mandó a la parroquia que derivara el expediente al Arzobispo, a quien privativamente estaba reservada la aprobación de las plantas de los nuevos templos parroquiales de la diócesis. Así lo hizo, de tal manera que el 31 de mayo de 1770 el Arzobispo Juan Sáenz de Buruaga emitió un decreto aprobando la planta de Yarza Ceballos, con la condición, eso sí, de que se proporcionara casa al "presente cura y sucesores dentro de los precisos términos y límites de la parroquia"[17].

Una vez aprobada la planta, la junta parroquial se marcó el objetivo de cerrar cuanto antes un acuerdo con los Condes de Montijo. Las negociaciones fructificaron finalmente en julio de 1770, de tal manera que el día 27 de dicho mes la parroquia pudo presentar al Vicario General tanto el decreto de aprobación de la planta como una diligencia en la que se hacía constar que los Condes de Montijo aceptaban vender el inmueble adyacente a treudo perpetuo por una pensión anual de veinte libras jaquesas que el rector y sus sucesores deberían obligarse a pagar a "Su Excelencia y sucesores de su casa y mayorazgo", y siempre y cuando la parroquia indemnizase al rector, algo a lo que ésta se comprometió[18]. Tras obtener la documentación, el Vicario General decidió reanudar la tramitación de la

licencia de anexión de la Casa de la Rectoría, que había quedado paralizada desde finales de abril. Su primera decisión fue nombrar a Julián Yarza Ceballos y Onofre Gracián como peritos de oficio para tasar las dos casas sobre las que se trataba[19]. Éstos, tras examinarlas, declararon el 3 de agosto de 1770 que la de los Condes de Montijo valía 160 libras (3.012 reales) más que la de la Rectoría y que dándose a treudo perpetuo de 20 libras (376 reales) de pensión anual "se sigue alguna utilidad al que la recibe". En vista de esta tasación, el 7 de agosto el Vicario General concedió licencia al rector tanto para que pudiera ceder a la parroquia la Casa de la Rectoría como para que pudiera "tomar a treudo perpetuo" la de los Condes de Montijo para utilizarla como su nueva vivienda, aunque, eso sí, las escrituras resultantes de ambas transacciones deberían presentarse ante él para que adquirieran validez[20].

Tras la obtención de las licencias, se dieron los pasos necesarios para el otorgamiento de las tres escrituras necesarias, algo que tuvo lugar finalmente en marzo de 1771. Así, el 3 de marzo el apoderado de los Condes de Montijo ajustó con el rector la venta de la casa que le iba a servir de morada, y ese mismo día el capítulo de parroquianos se comprometió por escrito a indemnizarle en caso de problemas futuros con el treudo perpetuo que debía pagar a los condes. El 13 de marzo el rector otorgó la escritura de cesión de la Casa de la Rectoría a favor de la parroquia[21]. Por último, las tres escrituras fueron presentadas al Vicario General el 5 de abril, quien las aprobó el día 9[22], lo que al fin dejó expedito el camino para la construcción de la nueva iglesia.

CONSTRUCCIÓN Y DECORACIÓN DE LA NUEVA IGLESIA DE LA SANTA CRUZ (1771-1780)

Antes de iniciar las obras fue necesario crear una estructura administrativa que permitiera gestionarlas a nivel económico. Así, a principios 1770 se había establecido ya la creación de una Junta de Fábrica y Gobierno compuesta por parroquianos y miembros del capítulo eclesiástico, y sobre todo se habían creado el 4 de marzo de ese año dos cargos clave para el buen desarrollo de los trabajos: 1) el de Recaudador y Depositario de los fondos destinados a las obras, que recayó en Juan de Goyeneche, administrador de los Condes de Montijo y parroquiano, cuya función sería la de pedir y recibir "de quien conveniese", cualquier suma de dinero, limosna, alquiler u otro ingreso que pudiera corresponder a la parroquia, teniendo la facultad de distribuir dicho caudal, aunque siempre de acuerdo con la Junta de Fábrica; y 2) el de Administrador, que se encomendó a otro parroquiano, Martín Hipólito, que tendría la misión de recibir del Recaudador "el caudal que se necesitase para satisfacer los materiales y laborantes de dicha obra", así como otros gastos "gruesos o menudos", y la potestad para otorgar y firmar contratas con los maestros de obras, canteros, carpinteros etc. que trabajaran en la obra, aunque siempre con aprobación de la Junta de Fábrica, que le exigiría, al igual que al Recaudador-Depositario, la presentación de sus cuentas debidamente justificadas[23].

También fue necesario obtener fondos para acometer los derribos pendientes y los trabajos iniciales de la nueva iglesia. Dado que la parroquia carecía de rentas, fue necesario acudir a las limosnas de distintas instituciones y personalidades, y en menor medida de los fieles, lo que imposibilitó una financiación continua y por tanto un ritmo de trabajo alto y constante, siendo uno de los motivos clave, aunque no el único, de que las obras se dilataran en exceso, durante nueve años y medio, entre abril de 1771 y octubre de 1780.

Ya en el periodo 1768-1769 se habían obtenido un total de 47.000 reales (2.497 libras) con destino al pago de los derribos de la vieja iglesia, gracias a las gestiones del Conde de Atarés ante el rey Carlos III, que había concedido 6.000 reales (319 libras), el Infante don Luis, que había dado 1.000 reales (53 libras), y sobre todo el Comisario General de Cruzada, que había adjudicado 40.000 reales (2.125 libras) del producto del Expolio y la Vacante. De esta cantidad, a finales de mayo de 1770 permanecían sin gastar unos 40.000 reales (2.125 libras), que estaban disponibles para acometer los derribos pendientes y sobre todo para empezar el nuevo edificio[24].

El derribo de los últimos restos de la antigua iglesia tuvo lugar en los primeros meses de 1771, de tal manera que hacia mediados de abril de ese año, tras el refrendo del Vicario General a las escrituras otorgadas en marzo, o quizá un poco antes, se debió proceder al derribo de la Casa de la Rectoría y sobre todo a firmar la contrata con Julián Yarza Ceballos, cuyo taller iba a construir el templo bajo su dirección[25]. Atendiendo al cálculo desglosado del coste de construcción de la iglesia que elaboró Yarza Ceballos en julio de 1769 cuando trazó los planos, el montante de la contrata debió rondar las 6.000 libras (112.938 reales de vellón). Las obras como tal comenzaron sin duda en el mes de abril de 1771, dato inédito, y lo hicieron con la apertura de los cimientos, que ya estaban abiertos en buena parte a principios de mayo, ya que el día 3 de dicho mes 14 peones fueron a la orilla del Ebro para empezar "a recoger piedra para cerrar parte de cimientos de la misma, que están abiertos"[26]. Sin embargo, los trabajos quedaron paralizados apenas empezados por un cúmulo de circunstancias negativas. Por un lado, ya en 1771 o principios de 1772, la parroquia inició acciones judiciales contra el notario Pedro García de Navascués, propietario de una casa cuyo sótano y tres habitaciones invadían el solar del templo, al no haber alcanzado un acuerdo amistoso de derribo en paralelo al resto de gestiones previas. Dichas acciones judiciales, que tuvieron un final positivo para los intereses de la parroquia, se prolongaron hasta mediados de 1773 y supusieron, al parecer, la paralización de las obras durante buena parte de ese periodo[27].

Mucho más grave fue la otra circunstancia que impidió el correcto desarrollo de los trabajos en su arranque: la muerte prematura de Julián Yarza Ceballos el 8 de marzo de 1772 a los 53 años[28], es decir, menos de un año después del inicio de las obras. En consecuencia, la parroquia decidió encomendar el proyecto al arquitecto que mejor lo conocía al margen del fallecido, Agustín Sanz[29]. Esta circunstancia explica que todas las fuentes literarias coetáneas, salvo el *Viage de España*, recogieran que la Iglesia de Santa Cruz era una obra de autoría exclusiva de Sanz[30], ya que éste se encargó de construirla prácticamente por completo, lo que borró del imaginario colectivo el papel inicial de Yarza Ceballos, que se fue diluyendo no sólo por el protagonismo de Sanz como director de las obras, sino también como responsable principal del proyecto, cuyas trazas, sin lugar a dudas, modificó y modernizó, adaptándolas a sus propios planteamientos arquitectónicos barroco-clasicistas, que si bien debían ser asimilables a los de su maestro en múltiples aspectos dado que ambos habían sido colaboradores de Ventura Rodríguez en las obras del Pilar, eran sin duda más avanzados a nivel estético a raíz de su mayor juventud y vinculación con las nuevas tendencias de la Corte. Así, la mayoría de los contemporáneos de Sanz no sólo lo consideraron coautor del proyecto sino su único artífice, algo que no fue exacto, ya que tuvo que mantener por obligación ciertos aspectos del diseño de Yarza, especialmente la planta de cruz griega inscrita en un cuadrado, que ya estaba definida cuando se incorporó al proyecto dado que para entonces ya se habían puesto los cimientos, y que además era el único elemento que no podía modificar al haberlo aprobado el Arzobispo.

Esta incorporación de Agustín Sanz al proyecto una vez muerto Yarza Ceballos permite entender su papel como coautor del mismo, papel que no hubiera tenido sentido a mi juicio en el caso de que el otro artífice hubiera sido Yarza Lafuente, ya que en ese caso hubiera sido una coautoría simultánea en el tiempo y no consecutiva como lo fue en realidad dado que Yarza Lafuente falleció en 1785, lo que carecería de toda lógica teniendo en cuenta que Sanz y Yarza Lafuente eran rivales a nivel profesional, no les unía ningún tipo de vínculo personal, y ambos tenían el suficiente bagaje y un taller lo bastante amplio como para acometer el proyecto en solitario, sin necesidad de compartir encargo con otro maestro de obras que les pudiera restar libertad de decisión e ingresos.

Los motivos principales que llevaron a la elección de Agustín Sanz, tanto en la ocasión fallida de 1769 como en 1772, fueron sin duda: 1) su sólida formación dentro de los planteamientos arquitectónicos más avanzados del momento, los del barroco académico, que se habían afianzado en Aragón por la intervención de Ventura Rodríguez en el Templo del Pilar; 2) su creciente fama y prestigio, derivados de su gran profesionalidad y calidad, que lo estaban convirtiendo en uno de los arquitectos de mayor proyección a nivel aragonés; o 3) su condición de discípulo y colaborador de Julián Yarza Ceballos, que fue su maestro teórico en la Academia de Dibujo de los Ramírez[31]. En cualquier caso, este encargo tuvo una gran relevancia en su trayectoria, ya que fue el más importante recibido por él hasta entonces, una de sus mejores obras y un punto de inflexión clave en su carrera, hasta tal punto que marcó la transición entre su etapa de afianzamiento profesional (1762-1775) y su periodo de esplendor (1775-1792), que se inauguró con su nombramiento como Académico de Mérito de la Real Academia de San Fernando el 7 de mayo de 1775, distinción para la que adujo, como uno de sus méritos principales, la Iglesia de la Santa Cruz. Dicho nombramiento lo convirtió en el arquitecto de mayor rango de Aragón junto al pronto malogrado Gregorio Sevilla, y le abrió las puertas de un cuarto de siglo de dominio casi indiscutible del panorama arquitectónico aragonés al ser el profesional de mayor prestigio y calidad, honor en el que vino a sustituir a Yarza Ceballos, del que "heredó" no sólo ciertos encargos, sino también la fama de arquitecto solvente y renovador, pero sobre todo su predicamento entre las instituciones y los grandes comitentes[32].

Las obras se reemprendieron hacia mediados de 1773, una vez solventado el tema del derribo de los cuartos de la casa adyacente y resuelta la contratación de Sanz, que debió traerse consigo a buena parte de sus oficiales de confianza dada la envergadura de los trabajos, que habían quedado paralizados en los cimientos[33]. Ya en el verano de 1773, la Junta de Fábrica empezó a buscar nuevos ingresos, dado que los fondos obtenidos inicialmente empezaban a escasear. Así, a mediados de julio pidió limosnas al Arzobispo Juan Sáenz de Buruaga, que dio una suma importante, y al Cabildo Metropolitano, de quien dependía Santa Cruz al ser "capilla" o parroquia sufragánea de La Seo, que el 7 de agosto concedió 100 libras (1.882 reales). Estas cantidades vinieron a completar las aportadas en junio-julio por los ejecutores testamentarios del regidor Antonio Dara, y por Antonio Ponz y Guillén, Oficial Mayor de la Contaduría de Marina en el Departamento del Ferrol[34]. Sin embargo, no resultaron suficientes, por lo que a mediados de enero de 1774 la parroquia volvió a acudir al Cabildo pidiendo que le adjudicara por diez años la décima "de frutos que adeudan sus mismos parroquianos", solicitud que éste denegó, aunque a cambio, el 15 de abril de 1774 acordó concederle otras 200 libras (3.764 reales) en cuatro anualidades[35]. En 1774-1775 la parroquia también pidió ayuda económica al zaragozano Antonio Jorge y Galván, Obispo de Zamora desde 1767 y después Arzobispo de Granada (1776-1787), quien como beneficiado que también era de Santa Cruz, concedió la importante suma de

6.000 reales (319 libras) gracias a la mediación de Miguel Lacruz y Galván, canónigo de la Catedral de Zamora y beneficiado de Santa Cruz como él, quien entregó otros 2.000 reales (106 libras). Algunos eclesiásticos locales relevantes también colaboraron, como Faustino de Acha, canónigo doctoral del Cabildo y parroquiano[36].

Gracias a estas grandes limosnas y a otras de mucha menor cuantía debidas a parroquianos de todos los niveles, Agustín Sanz pudo imprimir a las obras un importante ritmo durante el periodo 1773-1775, que permitió que alcanzaran, a pesar de partir casi de cero, un estadio de desarrollo bastante avanzado en poco tiempo, como lo indica el que a mediados de mayo de 1775 se estuviera ya en disposición de empezar a construir la estructura del tejado[37]. Es más, la obra avanzaba también "hacia abajo", ya que entre el 8 de junio y el 7 de agosto de 1775 se construyó una cripta-panteón para el capítulo eclesiástico. Este elemento, todavía conservado, lo ubicó Sanz en el lado del evangelio, cerca del altar, y lo concibió como una sencilla nave con bóveda de cañón rebajada. Como es lógico, los gastos de su construcción, que ascendieron a 127 libras y 13 sueldos (2.403 reales), se llevaron aparte y fueron costeados por el capítulo[38].

A partir de 1776 el ritmo de las obras empezó a ralentizarse conforme fueron escaseando los fondos, por lo que la Junta de Fábrica buscó nuevos ingresos para evitar su paralización. Por un lado, a mediados de octubre de 1777 solicitó al capítulo eclesiástico 300 libras jaquesas a censo, que éste concedió. Los propios miembros del capítulo, incluido el rector, hicieron aportaciones a título personal, aunque destacó el beneficiado Tiburcio Valdés, que estaba muy comprometido con el proyecto. También se pidieron limosnas, ya en 1779, al nuevo Arzobispo Bernardo Velarde y al Cabildo, que concedió otras 80 libras jaquesas, su última aportación económica, el 30 de julio. En los últimos años de obras contribuyeron algunos de los parroquianos nobles y burgueses más prominentes, como Eusebio Lacabra, luminero en ese periodo, pero sobre todo la Marquesa de Estepa, Mariana de Urriés y Pignatelli, que aunque residente en Madrid donó una suma de dinero altísima que permitió concluir el templo. De hecho, esta zaragozana ilustre, hija del I Marqués de Ayerbe, fue considerada por sus coetáneos la benefactora más relevante de las obras, por encima del resto de donantes[39] (il. 2).

En paralelo a los últimos trabajos arquitectónicos, entre 1779 y 1780 se procedió también a la dotación artística del templo, consistente sobre todo en la decoración de ciertas partes con pinturas murales y en la creación de los ocho retablos laterales, obras que constituyen, como señaló Arturo Ansón, un auténtico muestrario de la pintura aragonesa de la época al haber participado pintores tanto de la tradición rococó y tardobarroca, aunque ya algo academizados, como Braulio González, José Luzán, Diego Gutiérrez, Juan Andrés Merklein o Fray Manuel Bayeu, como otros insertos ya en el nuevo academicismo clasicista, como Manuel Eraso o Ramón Bayeu, que años después se encargó del gran lienzo de la cabecera[40]. Los retablos laterales fueron costeados por particulares e instituciones religiosas y para ellos concibió Agustín Sanz una traza unitaria con el fin de otorgar coherencia estética al interior del edificio. Su distribución original era distinta a la actual, que corresponde a la restauración de los años 70[41]. En origen, en el lado del evangelio se dispusieron, de los pies a la cabecera[42]: 1) el Altar de San Voto y San Félix, costeado por Pedro Jordán de Urriés y Pignatelli, II Marqués de Ayerbe, sin duda por influjo de su hermana la Marquesa de Estepa, y que quedó presidido por un lienzo que cabe ser atribuido, según Ansón, a Juan Andrés Merklein[43] (se mantiene en su emplazamiento original); 2) el Altar de San Victorián, perteneciente a la Cofradía de San Victorián Abad y Santa María Magdalena, que fue sufragado en su mayor parte por Baltasar de Aperregui,



2. Francisco Bayeu y Subías, *Doña Mariana de Urriés y Pignatelli*, c. 1765-1767. Óleo sobre lienzo, 114'7 x 87'2 cm. Colección particular (foto de ANSÓN NAVARRO, Arturo, "Doña Mariana de Urriés y Pignatelli", en Francisco Bayeu y sus discípulos, Zaragoza: Cajalón, 2007, pp. 192-195, espec. p. 193).

Regente de la Real Audiencia de Aragón, y que fue el único cuya mazonería se hizo de piedra, que se debió al cantero Joaquín Insausti, mientras que el lienzo lo pintó Fray Manuel Bayeu[44] (hoy es el tercer retablo del lado de la epístola desde los pies); 3) el Altar de la Virgen del Pilar, pagado por la Marquesa de Estepa (hoy es el cuarto del lado del evangelio desde los pies); y 4) el Altar de Santa Rosalía, que fue costeado por Francisco Andrés de Uztarroz y Sancho, beneficiado de la Parroquia de San Gil (hoy es el segundo del lado del evangelio desde los pies).

En el lado de la epístola se dispusieron, de los pies a la cabecera: 1) el Altar de Santa Águeda, cuyo lienzo fue reaprovechado y corresponde por estilo a la segunda mitad del siglo XVII[45] (permanece en su lugar original); 2) el Altar del Arcángel San Miguel, costeado por Miguel Franco de Villalba, Noble de Aragón y Regidor Decano del Ayuntamiento, que quedó presidido por un destacado lienzo copia del que Guido Reni pintó en 1635 para los Capuchinos de Roma y que cabe ser atribuido, según Ansón, a Manuel Eraso[46] (hoy es el tercer retablo del lado del evangelio desde los pies); 3) el Altar de San Gregorio Magno, sufragado por el Conde de Atarés, para el que José Luzán pintó un magnífico lienzo por modelo de Carle Van Loo[47] (hoy es el segundo del lado de la epístola desde los pies); y 4) el Altar del Santo Cristo, costeado por el capítulo eclesiástico con el sobrante de la Ejecución de Domingo Guillén (permanece en su ubicación original). Este último retablo, del que he determinado su autoría a nivel documental, tuvo un coste de 178 libras, 8 sueldos y 10 dineros (3.358 reales), incluida la decoración de la "capilla claustral" que ocupó, y en su realización participó el escultor Mariano Sanz, encargado de la mazonería, que el 19 de abril de 1780 cobró 71 libras (1.336 reales), ya hecho y colocado el retablo. También intervino Braulio González, que el 1 de octubre de 1780 cobró 21 libras y 5 sueldos (400 reales) por pintar el cuadro de *San Juan y la Magdalena* que sirve de fondo al Cristo Crucificado de bulto que preside el altar y que fue reaprovechado de la antigua iglesia, y por un pequeño lienzo ovalado de la *Virgen Dolorosa* que creó para la parte baja del cuerpo del retablo, que hoy se encuentra instalado en el contiguo Altar de San Victorián[48]. A su vez, Braulio González se encargó de pintar dos pechinas de la cúpula ciega de la "capilla claustral" en la que se ubica el altar, en las que representó sendos ángeles niños portando símbolos de la Pasión, que también financió el capítulo y por las que cobró 8 libras y 10 sueldos (160 reales). De dorar y dar color a la mazonería imitando jaspes se encargó José Cidraque, que cobró 72 libras y un sueldo (1.356 reales), siendo el último de sus recibos del 12 de septiembre de 1780. Del marco de la *Dolorosa* se ocupó el carpintero Juan Boldó, que cobró 4 sueldos y 4 dineros (4 reales)[49] (il. 3).

En la fase final de obras se instaló también un escueto retablo mayor provisional que finalmente acabó siendo el definitivo, por lo que cinco años después de la inauguración del templo, el 10 de septiembre de 1785, con el fin de complementarlo, se instaló en la cabecera un gran lienzo financiado por la Marquesa de Estepa y pintado ese mismo año por Ramón Bayeu: *El Triunfo de la Cruz en la Batalla de las Navas de Tolosa*[50], que quedó enmarcado por la antigua sillería del Coreto de la Virgen del Templo Pilar, que había sido pedida al Cabildo y que éste había concedido de limosna el 1 de septiembre de 1780[51] ya que carecía de uso a raíz de la creación de una nueva sillería rococó con motivo de la construcción del nuevo Coreto. En la fase final de obras también se procedió a decorar con pinturas algunas pechinas de tres de los cuatro espacios angulares situados entre los brazos de la nave y el transepto, labor que desarrolló Braulio González[52], pero sobre todo la cabecera, para la que Luzán pintó el mediopunto de *La Invención de la Santa Cruz por Santa Elena*[53], y las pechinas y el cupulín ciego de la cúpula del crucero, decoradas por Braulio



3. Vista general del actual Altar del Arcángel San Miguel. Su mazonería, incluido el escudo de armas y los ángeles mancebos, corresponde al antiguo Altar de la Virgen del Pilar. Foto: José Antonio Duce.

González y Diego Gutiérrez respectivamente, que representaron *Los Cuatro Evangelistas* el primero y *La Santísima Trinidad con Cristo Muerto* el segundo[54].

Una vez concluidos los últimos trabajos, hacia el 2 de octubre de 1780 el rector y el luminero escribieron al Arzobispo Bernardo Velarde solicitando permiso para trasladar el Santísimo Sacramento al nuevo templo el 8 de octubre y destacando que la Marquesa de Estepa, que tantos caudales había entregado, había venido de propio a Zaragoza. De inmediato, el 3 de octubre, el Arzobispo dio comisión a Juan Antonio de Rosillo y Velarde, Visitador General del Arzobispado, para que inspeccionara el edificio, algo que hizo sin dilación, de tal manera que el 4 de octubre declaró "no haber encontrado defecto

alguno sustancial, antes bien, le parecía era una de las iglesias de mejor arquitectura y adorno de esta ciudad". En vista de ello, el 5 de octubre de 1780 Bernardo Velarde dio permiso para trasladar procesionalmente el Santísimo Sacramento "y poner en ejercicio dicha parroquia", algo que se hizo finalmente el 8 de octubre de 1780, aunque los festejos inaugurales duraron hasta el día 10[55]. De esta manera culminó un largo proceso que había comenzado en 1768 con la ruina del antiguo templo y que permitió la creación de uno de los edificios más destacadas de la época de la Ilustración en tierras aragonesas, una obra de arte total que constituye hoy, por su calidad y coherencia, uno de los mejores conjuntos barroco-clasicistas de Aragón.

DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LA PLANTA DE LA IGLESIA DE LA SANTA CRUZ DE ZARAGOZA

La Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza es un edificio de una calidad arquitectónica y artística muy destacada, sin duda uno de los mejores de la época de las Luces en Aragón dada la armonía de sus proporciones, la exquisitez de su diseño y lo esmerado de su ejecución material. Es más, su modernidad y carácter renovador con respecto a los usos arquitectónicos vigentes en el Aragón de comienzos del último cuarto del siglo XVIII causaron una honda impresión entre las élites de la ciudad y lo convirtieron pronto en el templo predilecto de buena parte de los ilustrados zaragozanos, que debieron valorar a su vez el ambiente de recogimiento espiritual que proporcionaba su organización espacial centralizada, muy acorde al tipo de religiosidad íntima y sobria propugnada por la Ilustración. Sin embargo, en la actualidad suele pasar desapercibido por sus pequeñas dimensiones, la angostura de su emplazamiento, que impide contemplarlo con la suficiente amplitud y perspectiva, y su construcción en un material tan modesto y típico del valle del Ebro como el ladrillo.

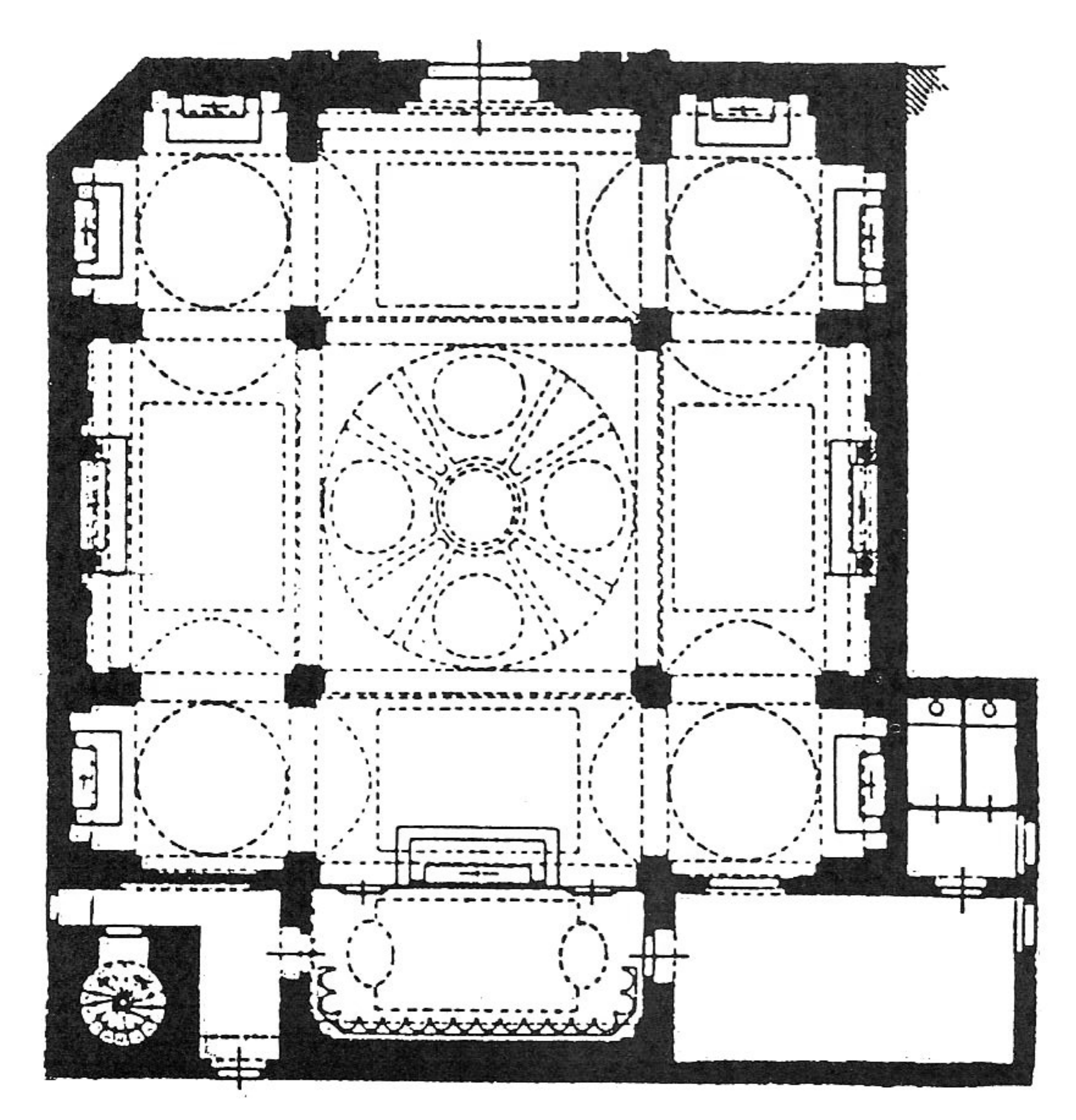
Julián Yarza Ceballos, probablemente de acuerdo con Agustín Sanz, concibió el nuevo templo con una planta centralizada de cruz griega inscrita en un cuadrado que se proyecta en la cabecera con un tramo más para dar cabida al coro, tramo extra que no se acusa en planta al quedar flanqueado en el lado del evangelio por la sacristía y en el de la epístola por la base de la torre campanario y una habitación que permite acceder a ella. Esta solución espacial fue mantenida por Sanz durante la construcción del edificio, dado que cuando se hizo cargo de las obras ya se habían creado los cimientos y además debía considerarla muy acertada teniendo en cuenta la forma casi cuadrada del solar disponible, sus escasas dimensiones y la corta feligresía de la parroquia, que permitía experimentar con un tipo de planta que estaba empezando a recuperarse pero que resultaba todavía poco usual en la España de la época. Esta solución de planta conllevó que la iglesia se organizara en dos cortas naves de dos brazos (de un tramo cada uno) e igual longitud, anchura y altura, en concreto una nave principal y un transepto que se cruzan perpendicularmente dando lugar a un crucero de notables dimensiones cubierto por una gran cúpula sobre pechinas. La cruz griega que forman queda enmarcada por un perímetro exterior cuadrado que da lugar a cuatro espacios angulares entre los brazos de la cruz que están comunicados con dichos brazos pero que son de menor altura y presentan un sistema de cubrición diferente, lo que permite diferenciarlos y en consecuencia concentrar la atención en el espacio central cubierto por la gran cúpula, que se convierte en protagonista y centro focal del templo, que no obstante, mantiene su axialidad gracias al alineamiento de la puerta de entrada con

el altar mayor y a la existencia del mencionado tramo extra en la cabecera para albergar el coro, que se dispone así a la francesa, como era típico en el siglo XVIII español y como defendían los ilustrados. Además, la comunicación existente mediante arcos de medio punto entre los espacios angulares (o "capillas claustrales o claustreadas" según la denominación de la época) y los brazos del transepto y la nave, permite que estos espacios concatenados actúen funcionalmente como auténticas naves laterales que facilitan el tránsito entre los pies y la cabecera sin necesidad de atravesar la nave y el crucero (il. 4).

El modelo espacial y de planta adoptado en Santa Cruz hunde sus raíces en la arquitectura bizantina, de donde pasó a la Europa altomedieval, aunque no acabó de cuajar en occidente hasta la llegada del Renacimiento y la creación de iglesias como San Blas de Montepulciano o San Geminiano de Venecia, pero sobre todo el proyecto de Bramante para la nueva Basílica de San Pedro del Vaticano, que influyó sin duda en otros edificios destacados como la Basílica de San Lorenzo de El Escorial. Sin embargo, como ya señalara Wittkower, este modelo cayó casi en desuso durante el siglo XVII y una parte del XVIII[56] a raíz de la preferencia por las plantas longitudinales que trajo la Contrarreforma, no siendo recuperado en España hasta la época de la Ilustración, cuyos arquitectos fueron muy dados a las plantas centralizadas, aunque existieron ciertos casos aislados previos como el de la Capilla de San Fermín de Pamplona, construida entre 1696 y 1717[57]. Así, en la España de la segunda mitad del siglo XVIII hubo ejemplos destacados de recuperación del modelo de planta de cruz griega inscrita en un cuadrado, como el de la Iglesia de San Julián de Ferrol, diseñada en 1763 por el arquitecto e ingeniero militar Julián Sánchez Bort[58], o el de la propia Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, que a mi juicio, al igual que la anterior, pudo tener en El Escorial el referente más cercano y directo a nivel espacial, ya que éste se había convertido en un modelo de prestigio para los arquitectos españoles de la época[59], aunque también pudo influir en ella la mencionada capilla de San Fermín de Pamplona. Es más, el propio Ventura Rodríguez, que tanta influencia ejerció en Julián Yarza Ceballos y Agustín Sanz, acudió a este modelo espacial y de planta en dos templos parroquiales que diseñó en la última fase de su carrera: Vélez de Benaudalla (1776) y Larrabezúa (1777)[60].

DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LOS INTERIORES DE LA IGLESIA DE LA SANTA CRUZ

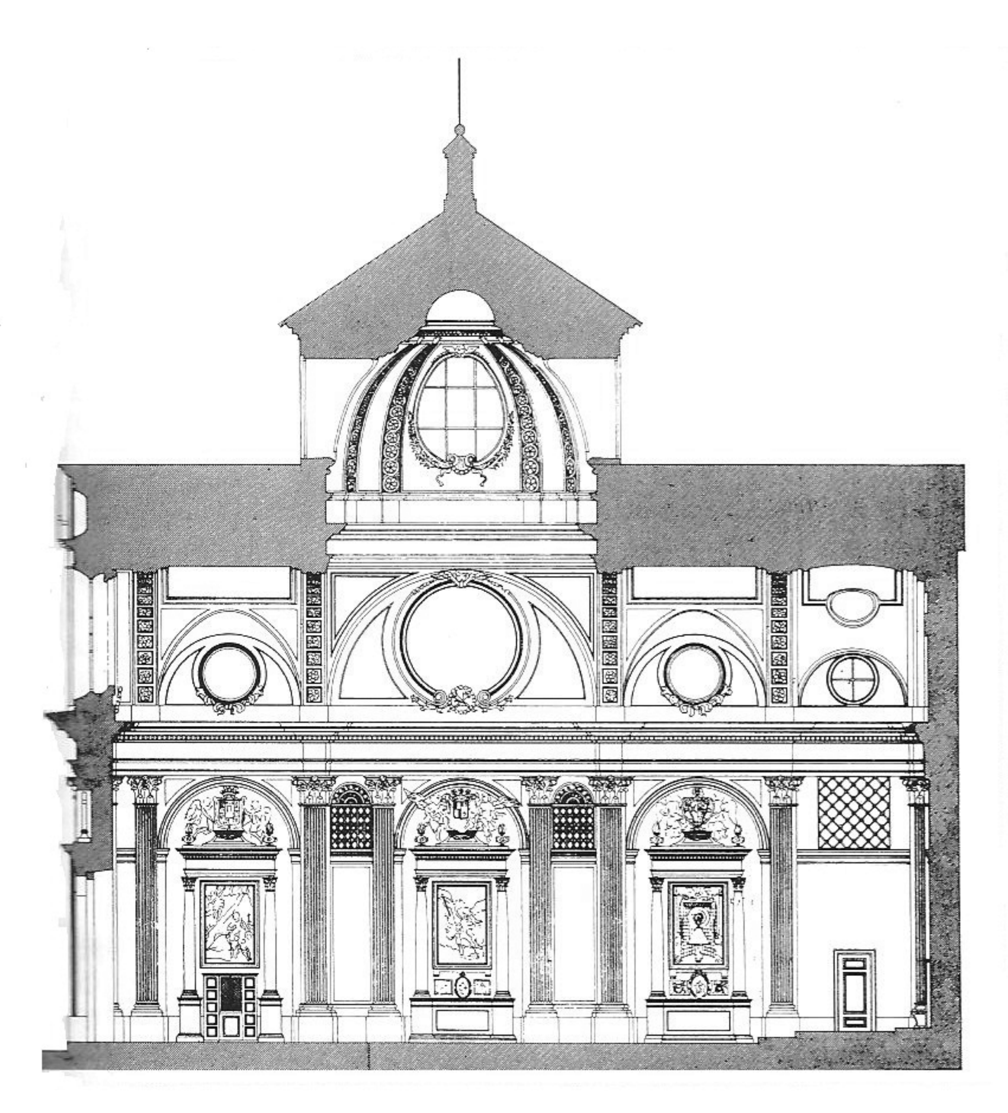
El interior de la Iglesia de la Santa Cruz es un conjunto de gran armonía gracias a la decoración unitaria que presenta, que se basa en el empleo de recursos diversos como: una serie de sencillos cajeados ornamentales de distintas formas que cubren los paramentos del edificio jugando con su nivel de saliente y que se inspiran en la reforma ideada por Ventura Rodríguez para los interiores del Templo del Pilar; una línea de imposta moldurada que recorre todo el perímetro interno de la iglesia, incluidos los cuatro espacios angulares, recurso tomado también del Pilar; o el conjunto de elegantes pilastras de fuste acanalado y capitel corintio, dispuestas sobre alto basamento, que se extienden a lo largo de todo el interior de la cruz griega adosándose tanto a los paramentos murales como a los cuatro pilares que sostienen la cúpula del crucero. Dichas pilastras, cuyo capitel sigue el prototipo recogido en el *Tratado de Vignola* y que resultan a su vez similares a las empleadas por Ventura Rodríguez en El Pilar, sirven para unificar y articular visualmente el espacio interior de la iglesia, pero sobre todo para reforzar la idea de centralización al enfatizar la disposición en forma de cruz griega y la gran presencia de la cúpula. También



4. Planta de la Iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz según Otto Schubert. Se observa la disposición original del antiguo retablo mayor y de la sillería coral situada detrás (en la cabecera) antes de su desmantelamiento con motivo de la restauración del templo de la década de 1970.

cumplen la función de sostén visual del monumental y a la vez sencillo entablamento corintio que se dispone a lo largo de todo el perímetro interior de la cruz griega aunque con proyecciones y retranqueos sobre lugares significativos que deben quedar enfatizados, como los pilares de la cúpula del crucero o el testero de la cabecera. Dicho entablamento, que también es similar al del Pilar, resulta muy sobrio y se articula canónicamente en tres partes: arquitrabe de tres fajas molduradas de saliente progresivo, ancho friso liso y cornisa de perfil moldurado decorada con dentículos en su base. Sirve para unificar estética y visualmente el interior de la cruz griega al introducir en él un elemento que resulta común a todos sus alzados interiores, reforzando así la idea de centralización ya sugerida por las pilastras (il. 5).

Por encima del entablamento se desarrolla el sistema de cubrición general, que tanto



5. Sección longitudinal actual de la Iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz según Regino Borobio.

en los brazos de la nave como en los del transepto se compone de bóvedas de cañón con lunetos reforzadas por arcos fajones cuyo intradós se decora mediante casetones cuadrangulares con una roseta de estuco en su interior. Dichos casetones son similares a los empleados por Ventura Rodríguez en la ornamentación de la embocadura y el muro de fondo del Coreto del Pilar, aunque en este caso su uso es distinto, no así en el testero recto de la cabecera, donde existe un arco ornamental de casetones similar a los del Coreto que sirve para enmarcar el mediopunto de *La Invención de la Santa Cruz por Santa Elena* que lo corona. Todas las bóvedas presentan su superficie animada mediante un idéntico molduraje perimetral rectangular de clara inspiración "pilarista", con la única excepción de la que cubre el tramo extra de la cabecera, que Sanz concibió distinta para diferenciar el espacio situado debajo. De hecho, dicha bóveda carece de lunetos, es menos profunda (por lo que su recuadro ornamental es de menor superficie), presenta dos tondos moldurados en sus extremos cortos y los dos óculos de iluminación que enmarca carecen de decoración adventicia y son los más pequeños del templo (il. 6).



6. Vista general de las bóvedas y la cúpula sobre el crucero de la Iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz en dirección hacia la cabecera. Foto: José Antonio Duce.

Los paramentos murales semicirculares que quedan cobijados por los lunetos de la bóvedas albergan algunos de los vanos de iluminación del templo, que al igual que en El Pilar son óculos circulares con marco, modelo de ventana típicamente barroco-clasicista que se convirtió en una auténtica seña de identidad de la arquitectura religiosa de Sanz, ya que lo empleó en la mayoría de los templos que diseñó posteriormente. En este caso, los óculos están decorados en su base por dos ramas de palma enlazadas elaboradas en estuco, aunque muchos de ellos son ciegos y tienen sólo una función ornamental tendente a mantener la unidad estética del edificio. Esta fuente de iluminación se complementa con el óculo circular de la fachada principal, que preside el testero de los pies del templo y que permite iluminar longitudinalmente la nave en dirección al altar, y los dos que se abren en los extremos del transepto (uno de ellos es ciego). Estos tres óculos son idénticos y de un diámetro muy superior al resto. Presentan una decoración perimetral de estuco más elaborada compuesta por un marco moldurado que acaba en su base en sendas volutas de las que parten dos ramas de palma que a su vez flanquean una corona vegetal que enmarca otras dos ramas de palma, en este caso cruzadas. En la parte superior, los tres óculos quedan coronados por un refinado serafín con sus alas desplegadas, motivo típicamente borrominesco asumido por el barroco clasicista español de raíz italiana[61]. Sin embargo, la fuente de iluminación principal del templo son los cuatro grandes vanos ovoides de la cúpula del crucero, que quedan alineados con los dos ejes del templo. De hecho, la luz que penetra por ellos refuerza el efecto de centralización al enfatizar el protagonismo del crucero, que es el espacio mejor iluminado dada la gran masa lumínica que recibe en cualquier momento del día.

La mencionada cúpula sobre el crucero, que es peraltada y no tiene tambor ni linterna, se voltea sobre cuatro pechinas lisas que están decoradas con *Los Cuatro Evangelistas* pintados por Braulio González enmarcados por una moldura perimetral. Sobre ellas existe un anillo a modo de entablamento que sirve de elemento de transición y del que arranca un basamento que cumple la función de pequeño tambor. Por encima se desarrolla ya el casquete peraltado de la cúpula, que tiene su superficie perforada por los cuatro profundos vanos ovoides ya mencionados, cuya forma deriva probablemente de los medallones escultóricos que Ventura Rodríguez ideó para las bóvedas de las cuatro exedras de la Santa Capilla del Pilar. Dichos vanos presentan una decoración inspirada en modelos de Filippo Juvarra compuesta por una moldura de enmarque que queda rematada en su parte superior por un serafín alado con guirnaldas colgantes a los lados, mientras que en su parte inferior termina en sendas volutas que flanquean una venera y que quedan enlazadas por una guirnalda vegetal con cintas colgantes. De dichas volutas parten dos bellas ramas de palma contrapuestas[62]. Cada uno de los vanos aparece flanqueado por sendos falsos nervios radiales con su superficie decorada con casetones circulares enlazados mediante "cintas" y ornados con una roseta en su interior, motivo nuevamente de origen juvarriano[63], que sirven para animar y fragmentar visualmente el casquete aportándole ritmo. Dichos falsos nervios convergen en un tondo formado por una corona de hojas de roble que enmarca el cupulín ciego decorado con *La Santísima Trinidad con Cristo Muerto* pintada por Diego Gutiérrez (il. 7).



7. Vista general de la cúpula sobre el crucero desde el interior del templo. Se observan las pechinas de Braulio González y el cupulín ciego pintado por Diego Gutiérrez. Foto: José Antonio Duce.

El modelo de cúpula peraltada empleado por Agustín Sanz en la Iglesia de la Santa Cruz es a mi juicio una sabia adaptación personal, tanto tipológica como formal, de la solución aplicada por Ventura Rodríguez en la cúpula de la Iglesia de San Marcos de Madrid (1749-1753), que a su vez derivaba de modelos de Juvarra[64]. De hecho, dicha cúpula es también peraltada, carece de tambor y arranca de un clasicista anillo inferior. Sin embargo, a diferencia de la de Santa Cruz, es de planta ligeramente ovalada, tiene linterna, los falsos nervios son sencillos y carece de ventanas en el tambor, aunque en su lugar existen grandes marcos de perfil mixtilíneo delimitando pinturas murales cuyo aspecto general es parecido al de los vanos de la cúpula zaragozana. También cabe la posibilidad de que Sanz se hubiera inspirado en otra obra de Rodríguez: la cúpula calada de la Santa Capilla del Pilar, algo quizá más factible por el conocimiento directo que tenía de la misma, que era una variante de la de San Marcos algo más compleja. En cualquier caso, el modelo propio de cúpula peraltada que Sanz codificó en Santa Cruz se convirtió en una de las señas de identidad más genuinas de su arquitectura religiosa, ya que lo volvió a utilizar, introduciendo variaciones, en algunos de los templos más importantes que diseñó a lo largo de su carrera, como el tercer proyecto, no construido, para la Iglesia de Urrea de Gaén, que concibió a principios de 1775 y que fue coetáneo a las obras de Santa Cruz, la Iglesia de Santa María la Mayor de Épila, que diseñó a comienzos de 1778, o la Colegiata de Sariñena, que trazó por primera vez en 1792.

En claro contraste con el crucero y su gran luminosidad se disponen los cuatro espacios angulares o "capillas claustrales" que lo enmarcan, que quedan en penumbra al carecer de vanos de iluminación directos. Estos cuatro espacios, que no pueden ser considerados "capillas" en el sentido estricto de la palabra, presentan planta cuadrada y una altura mucho menor que el resto del templo. Agustín Sanz los cubrió mediante bóvedas de plato, es decir, cúpulas ciegas de planta circular muy rebajadas sin tambor y dispuestas sobre pechinas, idénticas a las que emplearía en sus terceros diseños para Urrea de Gaén y años después en templos como la Parroquial de Épila o la Colegiata de Sariñena. De hecho, estas bóvedas de plato, que se inspiraron probablemente en las ideadas por Ventura Rodríguez para cubrir ocho de los tramos de las naves laterales del Pilar, y que fueron de uso generalizado durante la época de la Ilustración, son otra seña de identidad de la arquitectura religiosa Sanz. Al igual que hizo en ocasiones posteriores, configuró estructuralmente los cuatro espacios angulares mediante cuatro arcos de los que parten las pechinas que sostienen la cúpula ciega. En todos los casos, uno de esos arcos abre a la nave central, otro al transepto, mientras que los otros dos son ciegos y sirven para cobijar sendos retablos adosados a su muro de fondo en el caso de las dos "capillas claustrales" de los pies, y un retablo y las portadas de estuco de la sacristía y la sala de acceso a la torre en el caso de los dos espacios angulares anexos a la cabecera (los arcos que cobijan estas portadas están enrasados). Dichas portadas, que son idénticas, derivan de un modelo introducido por Borromini en las fachadas del Oratorio de los Filipenses y de la Iglesia de Santa Inés de Roma, utilizado después por otros autores vinculados a la escuela barroca romana. Están compuestas por un vano adintelado con un serafín alado situado encima que sujeta una guirnalda colgante por el cuello y que con sus alas desplegadas enmarca la parte inferior de un tondo que queda coronado por una sencilla y monumental cornisa clasicista que se adapta a su forma circular. Sin embargo, al margen de estas dos portadas y de los retablos que se adosan a sus muros, los cuatro espacios angulares se animan únicamente mediante los sencillos cajeados que presentan los intradoses de sus arcos y jambas, y a través de la decoración pictórica de algunas de las pechinas de sus bóvedas de plato.

Los ocho retablos laterales que envuelven el perímetro interior del templo, que se caracterizan por su sobriedad y elegancia clasicista, son el complemento perfecto al propio edificio, ya que con su diseño uniforme refuerzan la magnífica unidad estética de dicho interior. Al no existir capillas como tal, se disponen adosados a los muros, seis de ellos en los cuatro espacios angulares y los dos restantes en los extremos de los dos brazos del transepto cobijados por un arco de medio punto practicado en el muro que queda flanqueado por una pareja de pilastras corintias. Dejando al margen la valoración de los lienzos y esculturas que los presiden, cuyo análisis no es objeto de este estudio, estos ocho retablos destacan por la modernidad y marcado clasicismo de su mazonería, que está compuesta de: banco; cuerpo presidido por un lienzo de formato rectangular enmarcado de manera sencilla y flanqueado por dos columnas corintias; y entablamento corintio de cornisa recta sin frontón rematado en el centro por el escudo del comitente sostenido por ángeles mancebos[65] y coronado en los laterales por sendos flameros. Sin duda, la mazonería de estos altares es lo más renovador del templo desde un punto de vista estético, ya que puede considerarse prácticamente neoclásica atendiendo a su pureza de líneas y al uso canónico de los recursos clásicos. El motivo de ello radica a mi juicio en que Sanz diseñó dicho modelo de mazonería en una fase ya muy avanzada de las obras en sustitución del que había elegido en un principio, que sería similar al que se puede observar en las trazas de su tercer proyecto para la Iglesia de Urrea de Gaén, fechadas el 18 de abril de 1775 y que estaban inspiradas en las de Santa Cruz. Dicho modelo era asimilable en su estructura general al finalmente elegido pero se remataba todavía con frontón curvo, solución más retardataria que estaba inspirada en el retablo mayor de la Iglesia de La Puebla de Híjar, concebido unos años antes por Francisco Sabatini y que Agustín Sanz conocía bien al haber tenido una intervención secundaria en dicho proyecto[66]. Curiosamente, el modelo de retablo ensayado por Sanz en la Iglesia de Santa Cruz tuvo un gran éxito en el ámbito aragonés, hasta tal punto que llegó a eclipsar la difusión del modelo de La Puebla de Híjar, que tuvo un corto alcance.

La disposición actual de la cabecera de la iglesia no es la original, ya que durante la restauración de los años 70 fue eliminada la sillería coral que se disponía adosada a los tres lados de dicha cabecera por debajo del gran lienzo de *El Triunfo de la Cruz en la Batalla de las Navas de Tolosa*, que hoy actúa visualmente como retablo mayor del templo en conjunción con el mediopunto de *La Invención de la Santa Cruz por Santa Elena* situado encima. Este cambio permitió ganar profundidad al disponer la mesa de altar más retranqueada, pero aminoró el efecto de centralización original al eliminar la barrera visual que suponían dicho coro y la bella pantalla de madera que lo separaba de la mesa de altar, elementos que disimulaban el tramo extra de la cabecera. Dicha pantalla estaba formada en sus extremos por dos puertas talladas para acceder al coro, y en el centro por un pequeño retablo a modo de edículo, que servía de fondo visual a la mesa de altar, compuesto por una serie de gradas coronadas por un gran medallón ovalado rematado en frontón triangular. De ella sólo han sobrevivido los dos excelentes ángeles mancebos con símbolos eucarísticos que flanqueaban el medallón, que hoy, vueltos a dorar, acompañan al Altar del Santo Cristo. Según Belén Boloqui, su autoría cabe ser atribuida al escultor barroco académico zaragozano José Sanz[67] (il. 8).

Como se colige de lo ya expuesto, el lenguaje estético-arquitectónico empleado por Agustín Sanz en el interior de Santa Cruz es deudor de los planteamientos barroco-clasicistas de clara raíz italiana, muy vinculados a la escuela barroca romana (Bernini, Borromini, Rainaldi, Fontana, Juvarra…), utilizados por Ventura Rodríguez en su propuesta



8. Vista general del interior de la iglesia antes de la restauración de los años 70. Se observa la disposición original del sencillo altar mayor, con la sillería coral procedente del antiguo Coreto del Pilar ubicada detrás y cerrada por sendas puertas en los extremos, antes de su desmantelamiento. En la "capilla claustral" izquierda se observa también la portada borrominesca de la sacristía, mientras que en la derecha se ve el Altar del Santo Cristo. Foto: Coyne (AHPZ, MF/COYNE/656).

de reforma de los interiores del Templo del Pilar, que formuló entre 1750 y 1763 a través de distintos diseños y una maqueta[68]. Dicha reforma, que a finales de la década de 1760 ya se había materializado parcialmente en el entorno de la Santa Capilla, se convirtió, con su rico, ecléctico y versátil muestrario de motivos, formas y soluciones ligadas al barroco romano, en un auténtico modelo formal y estético de referencia para los profesionales aragoneses de la arquitectura[69], que vieron en él una alternativa muy interesante y novedosa al último barroco tradicional o "castizo", caracterizado por su abigarramiento decorativo y su alejamiento de la normativa clásica, una auténtica vía para la modernización de la arquitectura aragonesa, en clara sintonía con las pautas estéticas propugnadas desde la Corte y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, previa a la asunción del neoclasicismo ya a finales de la centuria.

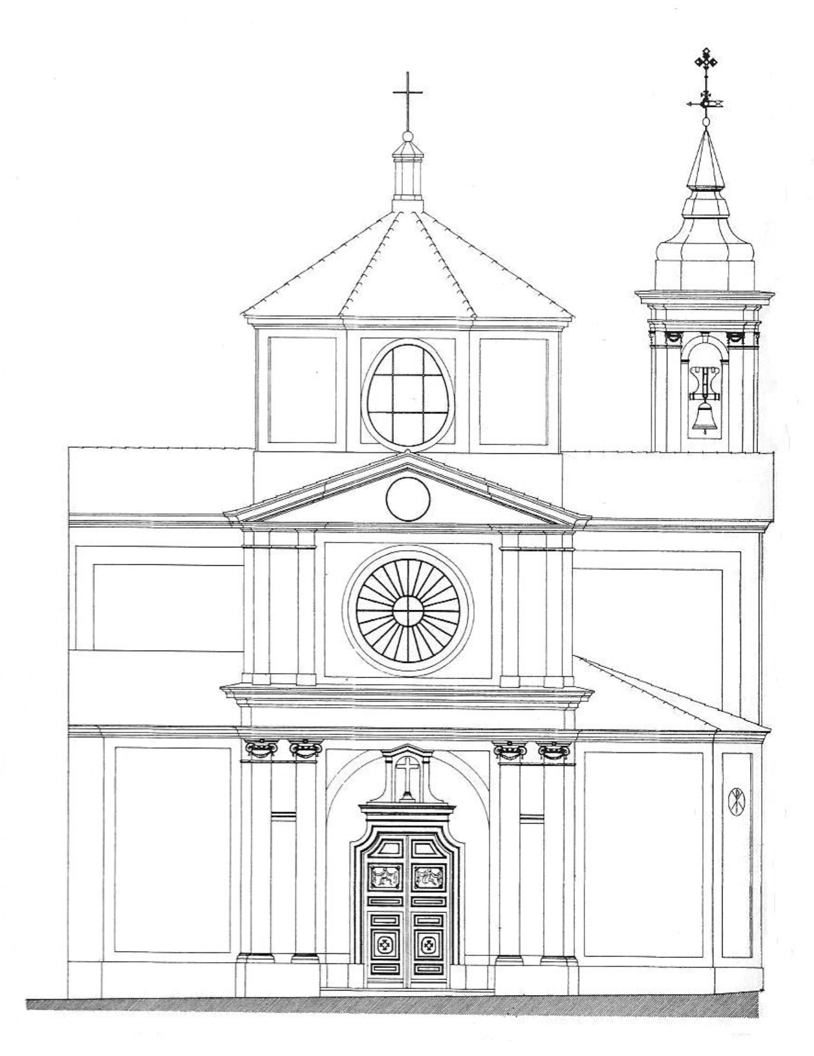
El propio Agustín Sanz, que tomó parte en las obras del Pilar entre 1754 y 1762 como oficial destacado, y que tuvo un contacto muy estrecho con Ventura Rodríguez cuando éste estuvo en Zaragoza entre octubre de 1754 y abril 1755 al inicio de los trabajos de la Santa Capilla[70], asimiló y asumió como propio el exquisito y cosmopolita lenguaje barroco clasicista o académico aplicado por éste en sus diseños para El Pilar, que resultaba muy renovador a la vista del atrasado panorama de la arquitectura aragonesa. No obstante, no se limitó a copiar dicho lenguaje sino que, como demostró en el caso de la Iglesia de la

Santa Cruz, supo "condensarlo y destilarlo" para extraer su esencia y así poderlo trasladar y adaptar de manera eficaz y lograda a un edificio de dimensiones, concepción espacial y estructura muy distintas. De hecho, a pesar de que llegó a ser uno de los seguidores más fieles en España de los planteamientos arquitectónicos y estéticos de la escuela barroca romana, especialmente de la interpretación que de ellos hizo Ventura Rodríguez en El Pilar, con el transcurso del tiempo supo depurar, actualizar y reinterpretar de manera personal dichos planteamientos, lo que en combinación con el estudio y conocimiento de otras realidades arquitectónicas le permitió formar un lenguaje a su medida que plasmó en edificios de carácter religioso tan significativos como las Iglesias parroquiales de Urrea de Gaén, Vinaceite o Épila. Es más, evolucionó de forma propia y autónoma hacia una concepción arquitectónica y estética cada vez más sobria y despojada, prácticamente neoclásica, que alcanzó su culmen en la inacabada Colegiata de Sariñena. Eso sí, Sanz, que se convirtió durante el último cuarto del siglo XVIII en el principal difusor en Aragón del "ideal clasicista" propugnado por la Real Academia de San Fernando, nunca llegó a prescindir por completo de ciertas notas propias de un clasicismo de raíz "pilarista", ya que éste se había convertido en un auténtico sello personal, algo todavía más comprensible teniendo en cuenta que desde 1783 fue el Maestro Mayor de Obras del Pilar[71] y por tanto el encargado de la continuación del gran templo mariano según las pautas marcadas por Ventura Rodríguez, pautas que en Aragón ejercieron una influencia muy fuerte y duradera a raíz del gran poder irradiador de este edificio.

DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LOS EXTERIORES DE LA IGLESIA DE LA SANTA CRUZ

Los exteriores de la Iglesia de la Santa Cruz, construidos en ladrillo a cara vista zaboyado, se caracterizan por una gran sobriedad de líneas y una sencillez decorativa muy típica de la arquitectura religiosa de Agustín Sanz. Destacan por su sinceridad, es decir, por sus volúmenes muy claros y nítidos, especialmente por el interesante juego volumétrico que genera la gran cúpula del crucero al emerger entre los brazos de la nave y el transepto, que son a su vez muy evidentes y reflejan a la perfección la organización espacial interior en forma de cruz griega. Dicha cúpula presenta un alto tambor octogonal que enmascara el casquete del interior, solución que estaba ya muy extendida en el barroco tradicional aragonés (con o sin linterna), tanto en la capital como en el medio rural (Iglesias de San Juan de los Panetes y del Colegio de San Pedro Nolasco de Zaragoza, Colegiata de Alcañiz, Iglesia de La Puebla de Híjar…)[72]. Sin embargo, Sanz supo resolver este elemento con un sobrio lenguaje muy novedoso inspirado en modelos vinculados al norte de Italia, donde las cúpulas de tambor octogonal eran también muy habituales[73]. Así, las ocho caras del tambor son prácticamente lisas, ya que se ornamentan sólo con un rehundido cuadrangular que aparece perforado en cuatro de ellas por uno de los vanos ovoides que aportan luz al interior enmarcado de manera simple. Dicho tambor culmina en una sencilla y clasicista cornisa de la que arranca el tejado a ocho aguas, que se remata por un pilarcillo octogonal de ladrillo coronado por una bola y una cruz de hierro[74]. Esta solución exterior de cúpula se convirtió en otra de las grandes señas de identidad de la arquitectura religiosa de Sanz, tanto a nivel estructural como decorativo, ya que la volvió a emplear, con distintas variantes, en algunos de los templos más destacados que diseñó, como el tercer proyecto para la Iglesia de Urrea de Gaén, la Parroquial de Épila o la Colegiata de Sariñena.

El elemento más destacado del exterior del templo es la fachada principal, que se caracteriza por su equilibrado, armonioso y clasicista diseño, que es marcadamente rectilíneo y tiende a la planitud al prescindir de alabeos y juegos de retranqueo significativos[75], lo que denota una voluntad decidida de alejamiento del barroquismo de corte tradicional que todavía caracterizaba a la arquitectura aragonesa del momento. No obstante, la elección de un diseño tan planista debió estar motivada también por la imposibilidad de lucimiento de una solución de fachada algo más compleja (con distintos planos de profundidad) dada la estrechez de la calle en la que se iba a ubicar, que impediría su contemplación con la suficiente perspectiva y por tanto su correcta apreciación. Dicha fachada, que a nivel compositivo general parte de la tradición vignolesco-herreriana, se compone de tres cuerpos[76]. Los dos laterales son mucho más bajos que el central y corresponden a los dos espacios angulares de los pies del templo. Se elevan sobre el zócalo general de sillar que delimita el perímetro exterior del templo y son un mero paramento liso con un cajeado rectangular de disposición vertical, aunque el del lado derecho presenta su esquina achaflanada y en ella un crismón románico que constituye el único vestigio del antiguo templo medieval[77] (il. 9).



9. Alzado actual de la fachada principal de la Iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz según Regino Borobio.

El cuerpo central de la fachada principal es el más relevante, ya que presenta dos pisos, correspondientes estrictamente a la altura, anchura y compartimentación interior de la nave principal. El piso inferior, que es tetrástilo, presenta un paño central cajeado en cuyo centro se abre la portada que da acceso al templo, que queda flanqueada por dos parejas de sobrias pilastras de fuste liso y capitel jónico con guirnalda colgante, un recurso típico de la escuela barroca romana muy arraigado en la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XVIII[78]. Dichas pilastras se disponen sobre el zócalo general de piedra, que se proyecta ligeramente debajo de ellas (las dos pilastras de los extremos tienen retropilastra). La portada propiamente dicha, realizada en cantería y que cobija la bella puerta original de madera tallada, se caracteriza por su sencillez. Su vano es adintelado pero presenta sus dos ángulos superiores recortados en forma de cortinilla, modelo que deriva de un tipo de enmarque empleado masivamente por Borromini en la planta baja de la fachada principal del Colegio de la Propaganda Fide de Roma[79]. El mencionado vano, que presenta marco perimetral, queda coronado por una sencilla cornisa clasicista, solución que Sanz volvió a utilizar, aunque con unas proporciones distintas, en las portadas de las iglesias parroquiales de Vinaceite y Épila. Dicha cornisa sirve de base a la hornacina semicircular que remata la portada, que cobija una sencilla cruz alusiva a la advocación del templo y que queda flanqueada por dos pseudopilastras a modo de volutas laterales que sostienen visualmente un frontón triangular abierto típicamente borrominesco[80]. Por encima de la portada, sustentado visualmente por las cuatro pilastras que la flanquean, se desarrolla el sencillo y potente entablamento, hecho con ladrillo aplantillado, que remata el piso inferior y que sirve de transición con el superior. Dicho piso superior presenta un paño central, también cajeado, presidido por el gran óculo circular que ilumina longitudinalmente la nave del templo enmarcado de manera simple, que queda flanqueado por sendas parejas de pseudopilastras toscanas de inspiración herreriana que sostienen visualmente el frontón triangular que remata el conjunto, que carece de arquitrabe y friso por debajo de la cornisa al igual que el de la fachada de la Basílica de San Lorenzo de El Escorial, que probablemente se tomó como referencia. No obstante, dicho frontón, que presenta un pequeño óculo con funciones estéticas y de ventilación en su centro, es uno de los elementos más barrocos de la fachada, ya que su parte central se dispone ligeramente retranqueada con el fin de crear un rompimiento de plano tendente a generar un cierto contraste de luces y sombras.

La fachada lateral recayente a la calle de Santa Cruz, la única visible al margen de la principal, presenta también dos pisos en altura: el inferior, que arranca del zócalo general de piedra y que abarca toda la profundidad del templo, es completamente liso y está rematado por una sencilla cornisa, mientras que el superior, que corresponde al testero del brazo del transepto del lado de la epístola, está resuelto de manera similar al segundo piso de la fachada principal pero algo simplificado. Dicho piso superior presenta un paño central, en este caso carente de cajeado, presidido por el óculo circular que ilumina el transepto enmarcado de forma sencilla, que queda flanqueado por sendas parejas de fajas lisas en resalte unidas por la parte inferior y superior, que no llegan a ser ni siquiera pseudopilastras pero que cumplen su misma función de articulación y ordenación mural. Estas fajas debían estar presentes ya en el diseño original de Julián Yarza Ceballos (que Sanz no debió modificar en este aspecto), ya que éste había empleado el mismo motivo pocos años antes en el exterior del Coreto del Pilar, cuya construcción dirigió entre 1763 y 1772 siguiendo en el interior las trazas de Ventura Rodríguez, que a su vez fue su probable fuente de referencia[81]. De hecho, Rodríguez había empleado previamente el motivo

en los exteriores de San Marcos de Madrid y sobre todo en el diseño, no materializado, para la fachada lateral del Pilar en la que se englobaba el Coreto (1761)[82]. Por encima se desarrolla un sencillo frontón triangular coincidente con las vertientes del tejado similar al de la fachada principal, ya que también incluye óculo de ventilación y carece de arquitrabe y friso, aunque en este caso no presenta el retranqueo de la zona central, lo que aumenta su sencillez y clasicismo.

La torre campanario se dispone flanqueando la cabecera por encima del piso inferior de la fachada lateral del lado de la epístola. En realidad arranca desde el suelo, aunque al exterior sólo son visibles sus dos cuerpos superiores. El inferior de ellos, de planta cuadrada, presenta sus caras resueltas de manera muy sencilla, de nuevo mediante un simple cajeado o rehundido rectangular coronado por un listel perimetral en resalte y una monumental cornisa clasicista que sirve de transición con el cuerpo de campanas, que como su nombre indica alberga una sala diáfana donde se disponen la campanas y a la que se accede por una angosta escalera de caracol con barandilla de obra que parte desde la base de la torre. Sus cuatro fachadas son idénticas y están presididas por un gran arco de medio punto con sus impostas y clave resaltadas, flanqueado por dos pilastras de fuste liso y capitel jónico con guirnalda que arrancan de un pequeño basamento liso y que sustentan visualmente un sencillo entablamento de monumental y clasicista cornisa que sirve de arranque al chapitel de ladrillo ligeramente bulboso que remata la torre y que hoy está protegido por un emplomado parcial. La unión entre las cuatro fachadas no se hace en arista viva sino mediante cuatro estrechos chaflanes que aportan al cuerpo de campanas un aspecto octogonal pero que tienen en su base un pequeño saliente a modo de podio ideado para colocar un flamero o "llamero" escultórico, motivo empleado por Sanz en otras torres similares para suavizar la transición entre la planta cuadrada del cuerpo inferior y la octogonal del superior. Sin embargo, los cuatro flameros no se conservan en la actualidad y quizá nunca llegaron a colocarse. Este cuerpo de campanas, que puede considerarse barroco-clasicista por el lenguaje empleado y la manera de conjugarlo, es sin duda una versión adaptada y simplificada de las torres angulares diseñadas por Ventura Rodríguez en 1761 para el Pilar, que no llegaron a construirse pero que ya incluían los flameros de ángulo[83], versión que Sanz convirtió en un auténtico modelo propio de torre, ya que lo empleó, con ligeras variantes, en otros edificios religiosos posteriores como las iglesias parroquiales de Urrea de Gaén, Épila o Pina de Ebro[84] (il. 10).

EPÍLOGO. LA TRASCENDENCIA DE LA IGLESIA DE LA SANTA CRUZ COMO MODELO

El carácter muy novedoso de las soluciones arquitectónicas y ornamentales empleadas en su construcción, así como su condición de edificio condensador, adaptador y codificador de los planteamientos barroco-académicos desarrollados por Ventura Rodríguez en el Templo del Pilar, convirtieron muy pronto a la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza en un auténtico modelo de referencia en el ámbito de la arquitectura religiosa aragonesa hasta bien entrado el siglo XIX, tanto a nivel de planta, como espacial, formal o decorativo. De hecho, fue uno de los principales focos de difusión del clasicismo cortesano en Aragón por detrás del Pilar. No obstante, al margen del lenguaje barroco-clasicista empleado a nivel general, que tuvo gran repercusión, cuatro fueron los aspectos del templo que ejercieron una mayor influencia: su solución espacial y de planta, su fachada, pero sobre todo



10. Vista general del cuerpo de campanas y del chapitel de la torre campanario de la Iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza.

su modelo de cúpula sobre el crucero y su torre campanario, dos elementos que fueron imitados ampliamente por todo Aragón.

La influencia espacial se dejó notar especialmente en tres templos que siguieron casi al pie de la letra el modelo de planta de cruz griega inscrita en un cuadrado fijado en Santa Cruz aunque con una mayor modestia material y decorativa: la ampliación de la Iglesia de Utebo, la Ermita de Santa Ana de Pastriz y la Parroquial de Samper del Salz, tres localidades próximas a Zaragoza[85]. La ampliación de la Iglesia de Utebo fue diseñada en 1776 o principios de 1777, y de su construcción, que en septiembre de 1779 todavía no había concluido, se encargaron los maestros de obras de Zaragoza Mateo Jorge "Mayor" y "Menor", que eran padre e hijo[86]. Desde luego, el autor de las trazas, cuyo nombre no se especificó en los pactos que para la construcción del templo firmaron el 17 de febrero de 1777 los artífices mencionados, conocía de primera mano la Iglesia de Santa Cruz, ya que antes de que su construcción concluyera reprodujo con ligeras variantes su misma solución espacial, así como su propuesta arquitectónica y decorativa general, lo que indica que tuvo acceso a las obras o incluso a los diseños. También cabe la posibilidad de que el propio Agustín Sanz hubiera intervenido en la autoría de las trazas para Utebo, aunque la resolución algo más tosca y retardataria de ciertos motivos parece descartarlo. No obstante, la influencia de Santa Cruz es evidente, aunque existen ciertas diferencias: la ausencia del tramo extra de prolongación en la cabecera; la cubrición del crucero mediante una sencilla cúpula hemisférica ciega sin tambor ni decoración adventicia; la supresión de ciertos motivos decorativos (cajeados murales, acasetonados…) con el fin de reducir costes; y el cierre de los dos espacios angulares de la cruz griega adyacentes al presbiterio para ser utilizados como sacristías.

Por su parte, la nueva Ermita de Santa Ana de Pastriz, cuya construcción estaba ya bastante adelantada en mayo de 1791[87], siguió también con gran fidelidad el modelo espacial y de planta codificado en Santa Cruz, así como sus características arquitectónicas y decorativas básicas. De hecho, los únicos cambios sustanciales, al margen de la resolución de las fachadas, fueron: la supresión del tramo de prolongación de la cabecera, que se vio sustituido por otro tramo extra a los pies del templo para cobijar un coro alto, y el cierre, al igual que en Utebo, de los dos espacios angulares que flanquean el presbiterio con el fin de ser utilizados como sacristías. La fidelidad al modelo fue mayor que en el caso de Utebo en ciertos aspectos como el de la resolución de la cúpula, que carece de linterna y que al exterior presenta un alto tambor octogonal similar al de Santa Cruz que enmascara el casquete del interior y que presenta sus caras decoradas con sencillos cajeados y dos óculos circulares enmarcados.

A pesar de su fecha de construcción ya bastante tardía y la gran pobreza de su ejecución material, la nueva Parroquial de Samper del Salz, concluida en 1807[88], siguió también con bastante fidelidad el modelo espacial de la Iglesia de Santa Cruz, fidelidad que se extendió al lenguaje arquitectónico y decorativo barroco-clasicista empleado en sus interiores, que resulta similar al de ésta aunque simplificado, algo que se debió más a cuestiones económicas que de evolución del gusto, dado que muchos de los elementos decorativos que en Santa Cruz aparecían resueltos en relieve en Samper se simularon mediante pintura decorativa. Así, los únicos cambios sustanciales con respecto a Santa Cruz, al margen de la gran austeridad y simplicidad de los exteriores, fueron: el añadido de un corto tramo extra a los pies del templo para el coro alto, que vino a compensar la pequeña prolongación de la cabecera, que se mantuvo a pesar del traslado del coro; la cubrición del crucero mediante una sencilla cúpula hemisférica ciega, sin tambor ni decoración alguna, similar a la de Utebo; y la supresión de

ciertos motivos decorativos y la resolución de otros mediante pintura (cajeados murales, acasetonados…). Por el contrario, y a diferencia de Utebo y Pastriz, los dos espacios angulares anejos al presbiterio se mantuvieron abiertos, lo que acentuó el parecido con Santa Cruz.

La fachada principal de la Iglesia de la Santa Cruz ejerció también una notable influencia en el panorama arquitectónico aragonés hasta bien entrado el siglo XIX. De hecho, su esquema general fue reproducido casi al pie de la letra en varios templos de nueva planta y en diversos proyectos no materializados. Así, la fachada de la Parroquial de Morés, construida a principios del siglo XIX según traza de José Yarza Lafuente (1759-1833), hijo de Julián Yarza Lafuente, es una trasposición casi literal de la de Santa Cruz variando únicamente aspectos secundarios como la portada, que es adintelada, o el vano de iluminación del segundo piso del cuerpo central, que ya no es un óculo circular sino una ventana termal. De nuevo José Yarza, que a pesar de su edad mucho menor fue casi siempre deudor de los planteamientos arquitectónicos de Agustín Sanz, volvió a reproducir el mismo esquema de fachada en su proyecto no materializado para la nueva Iglesia de San Pedro de Ayerbe, cuyas trazas, rubricadas el 26 de julio de 1817[89], incluyeron una solución de fachada todavía más fiel a la de Santa Cruz al mantener el gran óculo circular del segundo piso del cuerpo central. El éxito del modelo se reflejó también en otros dos templos aragonesas ya muy tardíos: la nueva Iglesia de El Frasno, diseñada por el destacado arquitecto neoclásico aragonés Antonio Vicente en 1831 y concluida hacia 1854[90], y la Parroquial de Frías de Albarracín, donde el esquema se interpretó ya de manera muy sobria, prescindiendo incluso de las pilastras o bandas lisas existentes en el resto de ejemplos en el segundo piso del cuerpo central.

El modelo general de cúpula codificado en la Iglesia de la Santa Cruz aún tuvo una repercusión mayor que la fachada en el panorama arquitectónico aragonés de las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX. De hecho, dicho modelo fue imitado en el crucero de numerosos templos con distintas variantes (con o sin linterna, con vanos o enmarques circulares u ovoides…) y una mayor o menor fidelidad, en ocasiones de manera global, es decir, tanto exterior como interiormente, y en otras sólo por fuera. Uno de los casos más tempranos de imitación global fue el de la cúpula sobre el crucero de la Iglesia de Aguarón, localidad cercana a Zaragoza, cúpula cuyo diseño fue rubricado por el maestro de obras de Zaragoza José Arberuela el 30 de octubre de 1776[91], cuando las obras de Santa Cruz estaban ya bastante avanzadas pero todavía no habían concluido, lo que indica que éste tenía acceso a ellas y probablemente a los diseños, ya que reprodujo su mismo esquema general, incluido el peralte del casquete, aunque reduciendo la altura del tambor octogonal exterior, dando a sus cuatro vanos forma circular y a los tejados un perfil curvo, y simplificando la decoración adventicia interior. Otro caso muy precoz fue el de la Parroquial de Remolinos, también cerca de Zaragoza, cuya construcción, concluida en 1782, había sido contratada unos años antes por el maestro de obras Antonio Esteban[92], antiguo oficial del taller de Agustín Sanz, quien sin duda también tuvo acceso a las obras de Santa Cruz antes de su finalización, ya que en este caso la fidelidad al modelo fue todavía mayor, tanto exterior como interiormente, al respetarse aspectos como la forma interior ovoide de los cuatro vanos de la cúpula. Lo mismo ocurrió con la cúpula sobre el crucero de la Cartuja de la Inmaculada Concepción de Zaragoza, cuyo interior fue redecorado en 1780-1781 bajo la dirección del maestro de obras fray Joaquín Gracián siguiendo fielmente el esquema de Santa Cruz[93]. De hecho, la única diferencia sustancial fue la sustitución de los vanos del casquete por cuatro tondos de estuco de aspecto similar que enmarcan pinturas murales.

A pesar de la distancia, el modelo de la cúpula de la Iglesia de Santa Cruz llegó también de forma temprana a lugares muy alejados de Zaragoza como la localidad turolense de Linares de Mora, cuya parroquial fue diseñada en 1783 por Mateo Jorge ("Menor") siguiendo las pautas formales y estéticas del templo zaragozano, siendo construida entre 1785 y 1795 bajo la dirección del maestro de obras Melchor Vicente[94]. De hecho, la cúpula sobre el crucero de este templo es una de las que más fielmente siguieron el esquema de Santa Cruz, sobre todo interiormente (su casquete es peraltado, presenta un pequeño basamento inferior a modo de pequeño tambor, posee cuatro grandes vanos ovoides separados entre sí por cuatro parejas de falsos nervios...). Sin embargo, el modelo tuvo mucha más difusión en la actual provincia de Huesca, donde se utilizó en el crucero de diversas iglesias parroquiales construidas o remodeladas en el último tercio del siglo XVIII como las de Biscarrués, Sarsamarcuello, Adahuesca o Robres. Tal fue su éxito que un autor destacado como José Yarza Lafuente lo siguió empleando con gran fidelidad incluso a principios del siglo XIX en obras como la nueva Iglesia de Morés o su proyecto no realizado para Ayerbe. Otro ejemplo tardío fue el de la nueva cúpula sobre el crucero de la Parroquial de San Esteban de Maella.

Por último, cabe destacar que la tipología de torre campanario codificada en la Iglesia de la Santa Cruz todavía tuvo mayor repercusión a nivel aragonés. No obstante, dicha tipología no sólo se difundió por influjo de ésta sino también de otras torres de diseño similar trazadas por Agustín Sanz (Urrea de Gaén, Épila, Pina de Ebro) y gracias al nuevo cuerpo de campanas añadido en la década de 1770 por José Arberuela a la torre mudéjar de la Iglesia de La Magdalena de Zaragoza[95], cuyo diseño, muy parecido al de la torre de Santa Cruz ya que partió de la misma fuente de inspiración "pilarista", es estrictamente coetáneo al de ésta. Así, en el último cuarto del siglo XVIII y los primeros años del XIX se levantaron por todo Aragón decenas de torres y cuerpos de campanas[96] que siguieron este esquema a nivel general, con una mayor o menor fidelidad, con una resolución más exquisita o más popular según los casos, y con distintas variaciones en lo referente a aspectos como el orden arquitectónico empleado, la resolución de la cornisa superior o el tipo de chapitel utilizado. Así, en la actual provincia de Zaragoza caben reseñarse ejemplos destacados como los del campanario de la Iglesia de San Antonio de Padua de Alagón[97], la torre de la Capilla de San Martín de la Aljafería de Zaragoza (desaparecida), el último cuerpo del campanario de la Iglesia del Monasterio de Santa Fé de Huerva, o las torres de las parroquiales de Alborge[98], Jaulín, La Puebla de Albortón, Sierra de Luna, Pastriz, Lumpiaque, Sástago, San Fernando de Torrero o Caspe, ejemplo este último ya muy tardío, de finales de la década de 1830, que indica la gran vigencia del modelo en tierras aragonesas[99]. En la provincia de Huesca existen a su vez un buen número de ejemplares destacables, como la Torre del Reloj de Ayerbe, construida en 1798-1799[100], o los campanarios de las iglesias parroquiales de Sarsamarcuello, Quinzano, Adahuesca, Labata, Ortilla, Loscertales, Piracés, Robres, Estiche de Cinca o Almudévar[101]. Por su parte, en la actual provincia de Teruel se levantaron también numerosas torres siguiendo el modelo del campanario de Santa Cruz, aunque en algunos casos la fidelidad a dicho modelo se combinó con ciertas concesiones a la tradición local, sobre todo decorativas. Entre ellas destacan las de las parroquiales de Tornos, Lagueruela, Peracense, Villel, Caminreal, Odón, Puertomingalvo, Torrelacárcel, Pitarque, Galve, Cañizar del Olivar, Palomar de Arroyos o La Cuba[102].

NOTAS

1 Me gustaría expresar mi más sincero agradecimiento a D. Luis Baturone, rector de la Iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz, por las facilidades dadas para consultar el archivo de la antigua Parroquia de Santa Cruz y por haberme cedido para elaborar este trabajo algunas imágenes que el fotógrafo José Antonio Duce hizo para la iglesia. Hago extensivo mi agradecimiento al propio José Antonio Duce.

2 García-Rodeja Alonso, Mª José, "Estudio histórico-artístico de la Iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza", *Aragonia Sacra,* III (1988), pp. 7-46. Las principales obras en tratar previamente sobre el tema fueron: La Sala-Valdés, Mario de, *Estudios Históricos y Artísticos de Zaragoza*, Zaragoza: Academia de San Luis, 1933, pp. 119-127; Abbad Ríos, Francisco, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid: CSIC, 1957, pp. 132-134; y Ansón Navarro, Arturo, y Boloqui Larraya, Belén, "Zaragoza Barroca. Iglesia de Santa Cruz", en *Guía Histórico-Artística de Zaragoza,* Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1982 (ed. de 1991), pp. 322-326.

3 García-Rodeja Alonso, Mª José, "Estudio histórico-artístico…", *op. cit.*, p. 10-13; y Ansón Navarro, Arturo y Boloqui Larraya, Belén, "Zaragoza Barroca. Iglesia…", *op. cit.*, p. 322.

4 Archivo de la Iglesia parroquial de la Santa Cruz de Zaragoza (en adelante AIPSCZ), sin sign. Copia del expediente abierto en el Vicariato General de la Diócesis de Zaragoza relativo a la solicitud de licencia para tomar el solar de la antigua casa parroquial para construir la nueva Iglesia parroquial de Santa Cruz (Expediente "Del capítulo General de Parroquianos de la Parroquia…"), ff. 24 v.-25 r. (Declaración de visura de 9-VIII-1768), f. 26 v. (Informe de visura de 12-I-1770) y ff. 7 r.-10 r. (Diligencia de 17-V-1770).

5 *Ibíd.*, ff. 24 v.-25 r. (Declaración de visura de 9-VIII-1768), f. 25 r. (Certificado de 15-VIII-1768), ff. 7 r.-10 r. (Diligencia de 17-V-1770), f. 24 r.-v. (Solicitud de IX-1768), f. 25 r.-v. (Licencia de 20-IX-1768) y ff. 25 v.-26 r. (Solicitud de c. 2-X-1768).

6 *Ibíd.*, f. 25 v. (Declaración de 1-X-1768), ff. 25 v.-26 r. (Solicitud de c. 2-X-1768), f. 26 r. (Licencia de 6-X-1768); Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza (en adelante AHPNZ), Notario Antonio Bernués, 1768, ff. 336 r.-337 v. (Nombramiento de 9-X-1768). Parte del contenido de este documento fue dado a conocer en García-Rodeja Alonso, Mª José, "Estudio histórico-artístico…", *op. cit.*, p. 13.

7 AIPSCZ, sin sign. Copia del expediente abierto en el Vicariato..., ff. 7 r.-10 r. (Diligencia de 17-V-1770) y f. 26 v. (Informe de visura de 12-I-1770).

8 *Ibíd.*, ff. 7 r.-10 r. (Diligencia de 17-V-1770); Llaguno y Amírola, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. Ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. J. Agustín Cean Bermúdez*, Madrid: Imprenta Real, 1829 (ed. facsimilar de Ed. Turner, Madrid, 1977), t. IV, pp. 313-315, espec. p. 313.

9 Ponz, Antonio, *Viage de España,* Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1788, t. XV ("Trata de Aragón"), pp. 55-56; Casamayor, Faustino, *Años Políticos e Históricos. De las cosas particulares sucedidas en la Ciudad de Zaragoza*, ms. 119, año 1801, f. 118 r., y ms. 130, año 1817 (copia de poesía anónima de finales de 1780), ff. 146 r.-161 v., espec. ff. 148 v.-149 r.; Anónimo, *Actas de la Real Academia de Nobles Artes establecida en Zaragoza con el título de San Luis…*, Zaragoza: Imprenta de M. Heras, c. 1802, p. XIX; y Llaguno y Amírola, Eugenio, *Noticias de los arquitectos…, op. cit.*, p. 314.

10 De hecho, la propia Mª José García-Rodeja señaló que en la documentación que había manejado no aparecía mencionado Agustín Sanz, a pesar de lo cual no podía dudar de su participación ya que, según recalcó: "ésta aparece recogida por una fuente tan fiable como coetánea como es el libro de Antonio Ponz". Vid. García-Rodeja Alonso, Mª José, "Estudio histórico-artístico…", *op. cit.*, p. 43.

11 *Ibíd.*, pp. 14 y 43; Laborda Yneva, José, *Maestros de obras y arquitectos del periodo ilustrado en Zaragoza*, Zaragoza: DGA, 1989, pp. 85-92 y p. 294.

12 Archivo Capitular del Pilar (en adelante ACP), armario 3, caja 6, ligamen 3, Recados para las cuentas de la Obrería del Santo Templo de Nuestra Señora del Pilar, años 1760-1769 (Obrería 1760-1769).

13 AIPSCZ, sin sign., copia del expediente abierto en el Vicariato…, ff. 7 r.-10 r. (Diligencia 17-V-1770).

14 *Ibíd.*

15 *Ibíd.*

16 *Ibíd.*

17 *Ibíd.*, ff. 1 r.-2 v. (Solicitud de 30-III-1770), ff. 3 r.-4 r. (Informe de 4-IV-1770), f. 4 v. (Notificación de 5-IV-1770), ff. 5 r.-6 v. (Acta de 23-IV-1770), f. 4 v. (Certificación de 27-IV-1770), f. 6 v. (Orden de 30-IV-1770), ff. 7 r.-10 r. (Diligencia de 17-V-1770), ff. 12 r-13 r. (Memorial de c. 22-V-1770), y f. 13 r. (Decreto de 31-V-1770); AHPNZ, Notario Cosme Fernández Treviño, 1771, pp. 168-178.

18 AIPSCZ, sin sign., copia del expediente abierto en Vicariato…, ff. 10 v-13 r. (Diligencia 27-VII-1770). La parroquia acordó resarcir al rector con 400 libras para que cancelara un censo que pagaba al capítulo eclesiástico por la Casa de la Rectoría, e indemnizarle con "aquel capital que correspondiera, al tres por ciento, desde dichas cuatrocientas libras hasta el total cubrimiento del treudo perpetuo que se impusiera".

19 *Ibíd.*, f. 13 v. (Auto de 30-VII-1770). García-Rodeja mencionó este nombramiento pero sin poder concretar su fecha. GARCÍA-RODEJA ALONSO, Mª José, "Estudio histórico-artístico…", *op. cit.*, p. 14.

20 AIPSCZ, sin sign. Copia del expediente abierto en el Vicariato…, f. 14 r.- v. (Declaración de 3-VIII-1770), ff. 14 v.-15 r. (Auto de 7-VIII-1770).

21 *Ibíd.*, ff. 17 r.-19 r. (Poder de 30-X-1770), f. 16 r.-v. (Cédula de 19-I-1771), ff. 19 v.-20 r. (Auto de 23-I-1771), ff. 20 v.-21 r. (Presentación de 5-IV-1771). AHPNZ, Notario Cosme Fernández Treviño, 1771, pp. 191-196 (Escritura de 3-III-1771) y pp. 211-216 (Escritura de 13-III-1771).

22 AIPSCZ, sin sign. Copia del expediente abierto en el Vicariato…, f. 21 r.-v. (Auto de 9-IV-1771), ff. 21 v.-22 r. (Acta de 10-IV-1771), f. 22 r. (Certificación de 2-V-1771).

23 AHPNZ, Notario Antonio Bernués, 1770, f. 101 r.-v. Estos nombramientos fueron dados a conocer en GARCÍA-RODEJA ALONSO, Mª José, "Estudio histórico-artístico…", *op. cit.*, pp. 13-14.

24 AIPSCZ, sin sign. Copia del expediente abierto en el Vicariato…, ff. 7 r.-10 r. (Diligencia de 17-V-1770), ff. 12 r-13 r. (Memorial de c. 22-V-1770).

25 Las condiciones concretas de la contrata no las he podido establecer al no haber logrado localizar este documento, que probablemente se otorgó mediante "papel privado", algo muy habitual en la época.

26 Archivo Municipal de Zaragoza (AMZ), Fondos Antiguos, caja 414, libro de resoluciones de la Junta de Propios, 1770-1771, ff. 225 v.-227 r. (Memorial de c. 8-V-1771 inserto en Acta de 11-V-1771).

27 Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (AHPZ), Reales Órdenes, J/862/2; AIPSCZ, sin sign., copia del expediente abierto en el Vicariato…, f. 27 r. (Solicitud de 27-III-1772).

28 ANSÓN NAVARRO, Arturo, "Aportaciones para un estudio de la familia de los Yarza, arquitectos zaragozanos, en el siglo XVIII", *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII (1981), pp. 35-52, espec. p. 47. Véanse aquí algunos datos biográficos clave sobre Julián Yarza Ceballos.

29 Véanse las últimas aportaciones sobre Agustín Sanz en SERRANO MARTÍN, Eliseo, "Agustín Sanz (1724-1801), arquitecto del Duque de Híjar", en *Actas de las Jornadas sobre: El Señorío Ducado de Híjar. Siete siglos de Historia Nobiliaria Española*, Andorra (Teruel): Ayuntamiento de Híjar y Centro de Estudios del Bajo Martín, 2007, pp. 293-319; MARTÍNEZ MOLINA, Javier, "Agustín Sanz, un arquitecto ilustrado al servicio del poder señorial", en *Cuadernos del Ducado de Híjar 1: El Legado Cultural,* Teruel: Archivo Ducal de Híjar-Archivo Abierto y Centro de

Estudios del Bajo Martín, 2008, pp. 69-98; Martínez Molina, Javier, "La nueva Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar: la intervención del arquitecto ilustrado zaragozano Agustín Sanz (1765-1772)", *Artigrama*, 23 (2008), pp. 539-564; Martínez Molina, Javier, "Nuevas aportaciones al estudio de la Puerta del Carmen de Zaragoza (1787-1795)", *Artigrama*, 24 (2009), pp. 443-466; y Martínez Molina, Javier, "El Cuartel de Convalecientes de Zaragoza (1792-1799), un ejemplo de *domus militaris* de la época de la Ilustración", *Artigrama*, 25 (2010), pp. 465-490.

30 El único que aludió a la autoría compartida entre Julián Yarza Ceballos y Agustín Sanz fue Antonio Ponz. El resto de fuentes coetáneas obviaron el papel de Yarza considerando a Sanz el único autor. Vid. Ponz, Antonio, *Viage de…, op. cit.*, punto 25, pp. 55-56; Casamayor, Faustino, *Años Políticos…, op. cit.*, ms. 119, año 1801, f. 118 r., y ms. 130, año 1817 (copia de poesía anónima de finales de 1780), ff. 148 v.-149 r.; Anónimo, *Actas de la Real Academia…, op. cit.*, p. XIX; y Llaguno y Amírola, Eugenio, *Noticias de los Arquitectos…, op. cit.*, p. 314.

31 También pudo tener cierta relevancia para la elección de Sanz su pertenencia a la Cofradía de San Victorián Abad y la Magdalena, fundada en la Iglesia de Santa Cruz. Sin embargo, no es seguro, ya que no he podido determinar si su ingreso fue anterior al encargo y pudo facilitarlo, o posterior y por tanto consecuencia directa de éste. Vid. AIPSCZ, caja E.28, "Libro de Resoluciones de la Cofradía…", s.f.

32 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ASF. Archivo), Libro de actas de las juntas ordinarias, acta de 7-mayo-1775, sign. 3-38, ff. 360 v.-361v.

33 Archivo Capitular de La Seo (en adelante ACLS), Recados cuentas canonical, 1773 (Memorial c. 15-VII-1773).

34 *Ibíd.*, doc. suelto. (Memorial c. 15-VII-1773 y Recibo de 11-VIII-1773); ACP, Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano, año 1773, p. 73 (Acta de 7-VIII-1773); ACLS, Libro Cuarto de Juntas de Hacienda del Templo del Salvador (1771-1775), año 1774, f. 187 r. (Acta de 25-I-1774); AIPSCZ, caja E.4, Libro de Gestis de Santa Cruz (1689-1778), s.f. (Acta de 6-VII-1773).

35 ACLS, Libro de Resoluciones del Cabildo, año 1774, p. 4 (Acta de 21-I-1774), pp. 8-9 (Acta de 5-II-1774) y p. 29 (Acta de 15-IV-1774); ACLS, Libro Cuarto de Juntas de Hacienda del Templo del Salvador (1771-1775), año 1774, f. 187 r. (Acta de 25-I-1774) y f. 313 r. (Acta de 4-V-1774); ACLS, Recados de las Cuentas de Canonical, año 1774 (Recibos de 27-IV-1774 y 6-IV-1775); ACLS, Recados de las Cuentas de Canonical, año 1775 (Memorial de 16-V-1775 y Recibo de 24-V-1775); ACLS, Libro de Resoluciones del Cabildo, año 1775, pp. 88-89 (Acta de 19-V-1775). El 27-IV-1774 se fecha el recibo de las primeras 50 libras. Del 6-IV-1775 es el recibo de las 50 libras de 1775. Al poco, el 16-V-1775 la Junta de Fábrica suplicó que se le pagaran por adelantado las 100 libras correspondientes a 1776 y 1777 por la urgencia de comprar madera para levantar el tejado con el fin de evitar el deterioro de lo ya construido, súplica que el Cabildo aceptó el 19-V-1775. El 24-V-1775 se fecha el recibo de dichas 100 libras.

36 AIPSCZ, caja E.32, carpeta "Papeles de Mediana" (Carta 29-V-1790); Casamayor, Faustino, *Años Políticos…, op. cit.*, ms. 130, año 1817 (copia de poesía anónima de finales de 1780), ff. 147 v.-148 v.

37 ACLS, Recados de las Cuentas de Canonical, año 1775, doc. suelto (Memorial de 16-V-1775).

38 AIPSCZ, caja E-16, expediente "Cuenta de lo gastado en reparos precisos de casas y campos…".

39 AIPSCZ, caja E.4, Libro de Gestis de Santa Cruz (1689-1778), s.f.; Casamayor, Faustino, *Años Políticos…, op. cit.*, ms. 130, año 1817 (copia poesía anónima de finales de 1780), ff. 147 v.-148 v., 151 r. y 161 v.; ACLS, Libro de Resoluciones del Cabildo, año 1779, pp. 63-64 (Acta de 23-VII-1779) y p. 66 (Acta de 30-VII-1779); ACLS, Recados de las Cuentas de Canonical, año 1779 (Recibo de 4-VIII-1779).

40 Ansón Navarro, Arturo, "Pintura y academicismo en Zaragoza durante la segunda mitad del

siglo XVIII", en *Las Artes Plásticas en Aragón en el siglo XVIII,* Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1995, pp. 141-182, espec. p. 154.

41 Se produjo un intercambio de lienzos entre distintos retablos (las mazonerías permanecieron en su sitio), por lo que en algunos no hay correspondencia entre pintura y escudo, como en el de San Victorián, cuyo lienzo se instaló en la mazonería del antiguo retablo de San Gregorio, que había sido costeado por el Conde de Atarés, pero sin retirar el escudo de armas de éste, que nada tuvo que ver con San Victorián.

42 La distribución original y la identidad de los comitentes la he obtenido de: Casamayor, Faustino, *Años Políticos…, op. cit.*, ms. 130, año 1817 (copia de poesía anónima de finales de 1780), ff. 148 v. y 151 v.

43 Ansón Navarro, Arturo, "San Voto y San Félix hallan el cuerpo incorrupto del Venerable Juan de Atarés", en *El Espejo de Nuestra Historia*, Zaragoza: Arzobispado y Ayuntamiento, 1991, p. 597.

44 Aperregui había ingresado en la cofradía a principios de 1779. No escatimó en gastos al encargar la mazonería de piedra y no de madera como el resto de altares, que encomendó a J. Insausti, que cobró 80 libras (1.506 reales) en 1779 por el único de los pagos que he documentado, aunque sin duda hubo más. A principios de julio de 1779 ya había empezado a elaborar dicha mazonería. La Cofradía se encargó de financiar a través de limosnas un carnerario delante del retablo para enterrar a sus cofrades, cuyo terreno le fue concedido mediante una concordia el 30-VII-1780, aunque entonces ya estaba construido el carnerario e instalado el retablo. Vid. AIPSCZ, caja E.28, "Libro de Resoluciones…", s.f.; AIPSCZ, sin sign., copia del expediente "Donación de capilla…". Para costear el retablo llegó también una limosna de 15 libras (282 reales) concedida el 1-VIII-1779 por la Cartuja de la Inmaculada Concepción de Zaragoza. Vid. Calvo Ruata, José Ignacio, "San Victorián de Asán", en *El Espejo…, op. cit.,* pp. 602-603. Hoy la mazonería del antiguo altar de San Victorián corresponde al de Santa Rosalía.

45 El lienzo, tal y como se observa a simple vista, fue ampliado para adaptarlo a las medidas del marco.

46 Ansón Navarro, Arturo, "Pintura y academicismo en…", *op. cit.,* p. 154.

47 Ansón Navarro, Arturo, *El pintor y profesor José Luzán Martínez*, Zaragoza: CAI, 1986, pp. 117-119.

48 Es la misma dado que: 1) es la única Dolorosa de la iglesia; 2) es una iconografía propia de un retablo dedicado a Cristo; 3) presenta los estilemas de B. González; y 4) el retablo del Santo Cristo tiene un hueco ovalado de las medidas de la *Dolorosa*, mientras que ésta se insertó forzadamente en el altar de San Victorián al haber sido necesario partir su marco y perforar la mazonería, que fue repintada alrededor.

49 AIPSCZ, sin sign., "Quenta y razón de lo que se gasta en la Capilla del Santo Xristo…".

50 Ansón Navarro, Arturo, "Pintura y academicismo en…", *op. cit.,* pp. 156-157.

51 ACLS, Libro de Resoluciones del Cabildo, 1780, pp. 94-95 (Acta de 1-IX-1780). No se conserva.

52 González no sólo pintó las dos pechinas de la "capilla claustral" en la que está el Altar del Santo Cristo, sino que también se encargó, dados los claros paralelismos estilísticos, de las dos pechinas pintadas en la "capilla claustral" del lado del evangelio más próxima a la cabecera y de la única que se decoró en la capilla de ese mimo lado más cercana a los pies. Las pechinas de la capilla restante no se pintaron.

53 Ansón Navarro, Arturo, *El pintor y profesor…, op. cit.*, pp. 117-119.

54 Ansón Navarro, Arturo, "Pintura y academicismo en…", *op. cit.,* p. 153.

55 Archivo Diocesano de Zaragoza (ADZ), Libro de registro de Actos Comunes del Vicariato General, año 1780, ff. 404 r.-v. (Memorial de c. 2-X-1780), f. 404 r. (Decreto de 3-X-1780), ff. 404 v.-405 v. (Informe de 4-X-1780) y f. 405 v. (Permiso de 5-X-1780). ACLS, Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano, año 1780, p. 109 (Acta de 6-X-1780). Sobre los

festejos vid. CASAMAYOR, Faustino, *Años Políticos…, op. cit.*, ms. 130, año 1817 (copia poesía anónima de finales de 1780), ff. 151 v.-161 r.

56 WITTKOWER, Rudolph, *Arte y arquitectura en Italia*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1983, p. 118.

57 Dicha capilla, construida como anexo a la Parroquial de San Lorenzo según trazas de Santiago Raón, fray Juan de Alegría y Martín de Zaldúa, fue reparada y redecorada interiormente entre 1800 y 1805 en estilo neoclásico por Santos Ángel de Ochandátegui. Vid. MOLINS MUGUETA, José Luis, *Capilla de San Fermín en la Iglesia de San Lorenzo de Pamplona*, Pamplona: Institución Príncipe de Viana de la Diputación Foral de Navarra y Ayuntamiento de Pamplona, 1974, espec. pp. 17-52, 67-80 y 87-88.

58 GARCÍA-ALCAÑIZ YUSTE, Julia, *Arquitectura del Neoclásico en Galicia*, La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989, pp. 162-167.

59 Vid. este tema en RODRÍGUEZ, Delfín, y SAMBRICIO, Carlos, "El Conde de Aranda y la Arquitectura española de la Ilustración", en *El Conde de Aranda*, Zaragoza: Gobierno de Aragón, Diputación Provincial de Zaragoza e Ibercaja, 1998, pp. 149-171, espec. pp. 149-156.

60 FORD REESE, Thomas, "Ventura Rodríguez en Vélez de Benaudalla y Larrabezúa", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 12 (fasc. 23, 1975), pp. 24-49; GUILLÉN, Esperanza, "Arquitectura periférica en la época de Calos III: El Consejo de Castilla, la Academia de San Fernando y el Arzobispado de Granada", *Fragmentos*, 12-13-14 (1988), pp. 163-175, espec. pp. 165, 167-168 y 174.

61 Este motivo, que fue utilizado por Borromini en ciertas decoraciones de la Basílica de San Pedro del Vaticano, llegó a convertirse en una auténtica seña de identidad propia, ya que lo volvió a emplear en otros edificios como la Iglesia de San Carlino, el Oratorio de los Filipenses, San Ivo de la Sapienza o la Basílica de San Juan de Letrán. De ahí pasó al barroco romano y después al barroco clasicista español, siendo muy utilizado por autores como Ventura Rodríguez, que lo empleó en la Santa Capilla del Pilar, o el propio Agustín Sanz. Vid. PORTOGHESI, Paolo, *Francesco Borromini*, Milano: Electa Editrice, 1967, pp. 31-32 y lám. 2, 24, 29, 51-54, 87-88, 96-99, 105-110, 112, 114, 120-122, 174-175, 187, 207…

62 Esta decoración es similar, por ejemplo, a la empleada por Juvarra en su diseño de la cúpula de San Felipe Neri de Turín (1730). Vid. en COMOLI MANDRACCI, Vera, y GRISERI, Andreina, *Filippo Juvarra. Architetto delle Capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, Torino: Fabbri Editore, 1995, p. 387.

63 Juvarra empleó el motivo decorativo de los casetones circulares enlazados en los intradoses de los arcos del gran salón del Pabellón de caza de Stupinigi (1729-1733).

64 A mi juicio, la cúpula de San Marcos de Madrid se inspira en la que Juvarra diseñó para la Capilla del Palacio Real Nuevo de Madrid, que no llegó a construirse pero cuya traza Rodríguez conocía bien. Vid. CHUECA GOITIA, Fernando, "Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana", en *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1983, pp. 11-33, espec. p. 13; COMOLI MANDRACCI, Vera, y GRISERI, Andreina, *Filippo Juvarra…, op. cit.,* p. 424.

65 Este tipo de remate remite a la solución concebida por Ventura Rodríguez para el coronamiento de las embocaduras de las capillas del Pilar, que hunde sus raíces en el barroco romano. El único de los retablos de Santa Cruz que no se remató así fue el de San Victorián (hoy Santa Rosalía), que al pertenecer a una cofradía vio sustituido el escudo del comitente por un flamero flanqueado por dos alegorías femeninas.

66 Sobre este retablo, que se hizo mediante la adaptación del diseño del altar mayor de la Iglesia de San Pascual Bailón de Aranjuez, vid. MARTÍNEZ MOLINA, Javier, "Los retablos de la Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar, obra de Francisco Sabatini, Joaquín Arali y Ramón Bayeu (1769-1771)", *Boletín del Museo Ibercaja Camón Aznar* (en prensa).

67 BOLOQUI LARRAYA, Belén, *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780*, Granada: Ministerio de Cultura, 1983, vol. 1, pp. 223-224. Anteriormente estos ángeles habían sido atribuidos a Joaquín Arali. Vid. LA SALA-VALDÉS, Mario de, *Estudios Históricos…, op. cit.,* p. 122.

68 Vid. Usón García, Ricardo, *La intervención de Ventura Rodríguez en el Pilar. La Santa Capilla generatriz de un sueño arquitectónico*, Zaragoza: Colegio Oficial de Arquitectos, 1990, pp. 97 y 101-139.

69 Sobre la construcción de la Santa Capilla y la reforma del Pilar vid.: Ansón Navarro, Arturo, y Boloqui Larraya, Belén, *La Santa Capilla del Pilar*, Zaragoza: CAI, 1998.

70 Llaguno y Amírola, Eugenio, *Noticias de los Arquitectos…*, *op. cit.,* p. 313.

71 ACP, Libro de Resoluciones de Juntas de Hacienda del Templo del Pilar (1780-1790), p. 237 (Junta de 29-X-1783).

72 En la cúpula sobre el crucero de la Parroquial de La Puebla de Hijar intervino Agustín Sanz, que durante la fase final de su construcción (1769-1770) modificó su diseño interior. Sin embargo, el exterior, que presenta una solución estructural similar a la de Santa Cruz pero resuelta aún en un lenguaje tradicional, corresponde todavía al diseño original del maestro de obras local Joaquín Cólera. Vid. Martínez Molina, Javier, "La nueva Iglesia de la Natividad…", *op. cit*, pp. 556-560.

73 Las cúpulas de tambor octogonal ornadas exteriormente con rehundidos cuadrangulares y óculos, estaban muy extendidas en el Véneto, la Lombardía o el Piamonte. El modelo se difundió en España ya avanzado el siglo XVIII a través de arquitectos italianos vinculados a la Corte como Sachetti o M. Fontón, aunque no acabó de cuajar salvo en regiones como Aragón, donde tuvo cierto arraigo gracias al propio Agustín Sanz y a una larga y muy extendida tradición de cúpulas de tambor octogonal.

74 La resolución exterior de la cúpula de Santa Cruz es parecida a la de las cúpulas del crucero y la capilla del sagrario de la Iglesia de la Cartuja de Las Fuentes (Huesca), que son coetáneas y en cuyo diseño pudo intervenir Julián Yarza Ceballos e incluso el propio Agustín Sanz, aunque ello no está documentado.

75 No estoy de acuerdo con la escasa valoración de la fachada principal por parte de ciertos autores, que la consideraron "insignificante" y "pobre" por su sencillez. A mi juicio, dicha fachada es muy digna y acorde con el interior del templo, tanto en lenguaje como en correspondencia formal y volumétrica, ya que los volúmenes y elementos exteriores coinciden a la perfección con los interiores, especialmente los entablamentos, las pilastras y el óculo, lo que indica que fue fruto de un ejercicio proyectual muy estudiado y unitario. Eso sí, la angostura de la calle en que se ubica dificulta su visión y puede desvirtuar su correcta y justa valoración. Vid. La Sala-Valdés, Mario de, *Estudios Históricos…, op. cit.,* pp. 119-127; y García-Rodeja Alonso, Mª José, "Estudio histórico-artístico…", *op. cit.*, p. 25.

76 Existen varias fachadas aragonesas de tradición herreriana que presentan notables paralelismos con el cuerpo central de la fachada principal de la Iglesia de Santa Cruz, por lo que quizá pudieron ser tomadas como referencia en ciertos aspectos. Una de ellas es la del Convento de Nuestra Señora de los Ángeles de Híjar, de principios del siglo XVII, que Agustín Sanz conocía bien dados sus numerosos viajes a dicha localidad y a la cercana de La Puebla de Híjar a consecuencia de su condición de *maestro de obras* del Duque de Híjar. Otra es la de la Iglesia del Santo Sepulcro de Calatayud, también de principios del siglo XVII. En Calatayud existe otra fachada que también presenta similitudes, la del Seminario de Nobles, creado a mediados del siglo XVIII por la Compañía de Jesús. Por último cabe destacar el Convento de Loreto de Huesca, construido por orden de Felipe II y cuya fachada fue terminada a partir de 1765 según traza de Gabriel Rubio (su aspecto actual, especialmente el frontón, difiere del original a raíz de la restauración posterior a la Guerra Civil). Vid. Balaguer, Federico, "La iglesia de San Lorenzo y el convento de Nuestra Señora de Loreto", en *Diario del Altoaragón,* (Huesca, 10-VIII-1995), p. 32; y Balaguer, Federico, "El Real Convento de Nuestra Señora de Loreto en el siglo XVIII", en *Diario del Altoaragón,* (Huesca, 10-VIII-1996), p. 24.

77 Sobre el crismón vid. García-Rodeja Alonso, Mª José, "Estudio histórico-artístico…", *op. cit.*, p. 27.

78 El capitel jónico con guirnalda colgante fue introducido por Miguel Ángel en la fachada del Palacio de los Conservadores, de donde pasó a la escuela barroca romana. De hecho fue

muy utilizado por Maderno (fachada de San Pedro del Vaticano), Borromini (Oratorio de los Filipenses) o Bernini (San Andrés del Quirinal). De ahí pasó al barroco clasicista español, donde cuajó por su elegancia, siendo empleado por Ventura Rodríguez (Iglesia de la Encarnación de Madrid), Sabatini (Puerta de Alcalá) o el propio Agustín Sanz. En Aragón llegó a utilizarse en edificios tardíos como la Iglesia de San Fernando de Torrero.

79 Este tipo de enmarque lo había empleado previamente Borromini, pero con menor protagonismo, en las ventanas de la planta baja del Oratorio de los Filipenses y en las fachadas laterales de San Carlino.

80 No comparto la tesis de García-Rodeja, que considera que esta portada es un añadido posterior al identificar el enorme arco de descarga que la cobija como el acceso original al templo, algo imposible ya que éste tiene sólo función tectónica y es totalmente desproporcionado a nivel estético. Además, el modelo de portada aquí presente es característico de la arquitectura de Sanz, que volvió a emplearlo tanto en edificios religiosos (Iglesia de Vinaceite) como civiles (varias casas particulares en la calle del Coso de Zaragoza). Vid. García-Rodeja Alonso, Mª José, "Estudio histórico-artístico…", *op. cit.*, pp. 25-26.

81 El motivo de la doble faja empleado por Yarza Ceballos en el testero del Coreto del Pilar en sustitución de las pilastras ejerció pronto cierta influencia en la arquitectura aragonesa, siendo utilizado por ejemplo en los exteriores de la nueva Iglesia del Monasterio cisterciense de Santa Fe, cerca de Zaragoza.

82 No obstante, el origen de la notable difusión de este recurso en la España de la Ilustración habría que rastrearlo a mi juicio en uno de los arquitectos europeos más influyentes del siglo XVIII, Vanvitelli, que lo había utilizado en varios edificios napolitanos y que ejerció gran influencia en autores como Ventura Rodríguez o Francisco Sabatini, que era su propio yerno y que empleó este recurso en las fachadas de dos templos ya tardíos: la Iglesia de San Pedro de Alcántara de Arenas de San Pedro (concluida hacia 1787) y la Iglesia del Convento de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid (1780-1787).

83 Las torres de Rodríguez para el Pilar influyeron en otra obra zaragozana coetánea a Santa Cruz: el recrecimiento de la torre de La Magdalena, donde se reinterpretó el modelo de forma parecida.

84 A este mismo modelo responde una torre campanario que Sanz diseñó en 1798 para la Iglesia de Villarroya de la Sierra y que al parecer no llegó a construirse. Vid. Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza (ADPZ), legajo de Junta de Propios nº XII-687, obras municipales 1798, exped. "De Villa-Roya de la Sierra", ff. 1 r.-5 r. (Proyecto y cálculo de 6-VI-1798).

85 Existen otros dos templos aragoneses construidos entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, las parroquiales de Nogueras y Mezquita de Loscos, que tienen una planta de cruz griega inscrita en un cuadrado aunque pertenecen a una variante distinta a la de Santa Cruz, ya que no presentan la habitual diferenciación de alturas entre los brazos de la cruz y los cuatro espacios angulares, sino que estos últimos se elevan a su misma altura (aunque manteniendo su sistema de abovedamiento diferenciado mediante cúpulas rebajadas ciegas), lo que hace que se sumen visualmente a la cruz griega, que queda así desdibujada, generándose una sensación espacial unitaria propia de una planta de salón. En consecuencia, a diferencia de Santa Cruz, la cruz griega tampoco se refleja al exterior al no existir un escalonamiento de alturas entre la nave y el transepto y el resto del templo. De hecho, ambas iglesias son al exterior un bloque cuadrangular compacto, como ocurre con las iglesias de planta de salón.

86 Chiribay Calvo, Rafael, "Etapas constructivas" y "Análisis comparativo", en *Mudejar en Utebo*, Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1987, pp. 19-23, 25-29 y 45-48.

87 Las obras de esta interesante ermita se habían iniciado después de la Visita Pastoral de 1786 y se debieron concluir en 1794. Vid. ACP, Libro de Resoluciones de Juntas de Hacienda del Templo del Pilar (1790-1803), p. 36 (Junta de 25-V-1791); y Salanova Orueta, Daniel, *Historia y sociología de Pastriz*, Zaragoza: Ayuntamiento de Pastriz, 1990, pp. 74-75, 83 y 105-107.

88 Plou Gascón, Miguel, *Historia de Samper del Salz*, Zaragoza: Ayuntamiento de Samper del Salz, 2003, pp. 178-179 y 182-184. La construcción de la iglesia estaba ya bastante avanzada en 1804.

89 Cadiñanos Bardeci, Inocencio, "Cuatro notables templos aragoneses: Luna, Calmarza, Ayerbe y Sariñena", *Artigrama*, 18 (2003), pp. 447-470, espec. pp. 459-465.

90 Expósito Sebastián, Manuel, "Antecedentes de la construcción de la iglesia parroquial de El Frasno", en *Actas del III Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos, 1990, pp. 409-430.

91 Cadiñanos Bardeci, Inocencio, "Dos templos parroquiales del siglo XVIII: Épila y Aguarón", *Boletín del Museo Ibercaja Camón Aznar*, XXIV (1998), pp. 101-113, espec. pp. 106-111.

92 Lozano López, Juan Carlos, "Deshacer y rehacer un puzzle: a propósito de la atribución a Goya de las pechinas de Calatayud, Muel y Remolinos", en *Actas del Seminario Internacional sobre Goya y su contexto*, Zaragoza: Fundación Goya en Aragón e Institución "Fernando el Católico" (en prensa).

93 Barlés Báguena, Elena, "La participación de los miembros de las Órdenes Religiosas en el proceso de construcción de sus Monasterios. El caso de la Orden Cartujana en España (siglos XVII y XVIII)", *Artigrama*, 10 (1993), pp. 321-348, espec. pp. 345-346.

94 Expósito Sebastián, Manuel, "Fray Joaquín del Niño Jesús: Su propuesta para elaborar un tratado de Arquitectura (1818)", *Artigrama*, 3 (1986), pp. 267-283, espec. p. 274.

95 Laborda Yneva, José, *Maestros de obras y…, op. cit.,* pp. 136-137. Las torres de la nueva fachada del Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza también siguieron muy tempranamente un esquema parecido.

96 El fenómeno se explica por la conclusión de muchos templos levantados en los tres primeros cuartos del siglo XVIII, cuyas torres no habían llegado a terminarse. Ahora, con el fin de presentar un aspecto a la moda, lo harán siguiendo este modelo de campanario típico del barroco clasicista de inspiración italiana.

97 La torre de San Antonio de Padua de Alagón, antigua Iglesia del Colegio de la Compañía de Jesús, se diseñó y construyó muy probablemente después de la Expulsión de los Jesuitas de 1767, cuando el templo se dedicó al patrón de la localidad. Así lo indican aspectos como: su diseño barroco clasicista, muy distinto y más avanzado estéticamente que el del resto del templo, que es todavía barroco tradicional y rococó; o el aparejo y acabado del ladrillo de su superficie, que es diferente al de la fachada del templo.

98 La calidad de su diseño, su apurada ejecución material y su fidelidad al modelo hacen de la torre de Alborge una posible obra no documentada de Agustín Sanz, cuestión que espero dilucidar próximamente.

99 También existen torres que siguieron el modelo con una interpretación más popular, sobre todo a nivel decorativo y de proporciones, como las de las parroquiales de Villadoz, Villalba del Perejil o Fayón.

100 Naval Mas, Antonio, "Arquitectura religiosa del siglo XVIII en el Somontano de Huesca", en *El arte barroco en Aragón. Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca: Diputación Provincial, 1985, pp. 99-129, espec. p. 112. Esta torre fue construida por el maestro Tomás Gállego según diseño propio.

101 Otras torres, como las de las iglesias parroquiales de Selgua, Quicena, Bandaliés, Tramaced, Grañén o Camporrells siguieron el modelo pero con interpretaciones más populares o simplificadas.

102 También existen otras torres turolenses que siguieron el modelo pero de manera más popular o incluso simplificada, como las de las parroquiales de Barrachina, Castel de Cabra, Concud, La Zoma o Rudilla.

EL VASO MEDICI-BORGHESE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Mª Ángeles Peral Pérez

Resumen: El presente artículo analiza la presencia en la Academia de Bellas Artes de San Fernando del Vaso Medici-Borghese, un vaciado en yeso creado al fundir distintas partes de las dos cráteras originales. Estudiando esta pieza se intenta comprender la importancia que tuvieron los modelos originales desde el siglo XVII, gracias a su difusión en Europa a partir de copias vaciadas, estampas y dibujos, así como conocer la historia y la valoración de la propia copia dentro de la Academia.
Palabras clave: vaciado, vaso, siglo XVII, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).

THE VASE MEDICI-BORGHESE FROM REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO IN MADRID

Abstract: The aim of this article is to analyze the Medici-Borghese Vase, a plaster cast made by mixing different parts from the two original vases, in the setting of Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Studying this rare piece allow us, on one hand, to understand the main role played by the original models since the 17th century, which were spread in Europe through casts, etchings and drawings. On the other hand it is an approach to the history and value of the copy within the Academia de Bellas Artes.
Key Words: plaster cast, vases, 17th century, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).

Cuando el visitante de la Real Academia de San Fernando en Madrid sube por la escalera y llega al primer piso del museo, se encuentra con una pieza que llama su atención inmediatamente. No solo por estar situada en el centro del primer rellano que da acceso a la planta principal del edificio, sino también por sus dimensiones que obligan a pararse un instante.

Se trata de una crátera monumental vaciada en yeso que forma parte de la galería de réplicas de escultura antigua perteneciente a la Academia. La institución madrileña alberga una magnífica colección de vaciados llegados en diferentes momentos gracias al interés de monarcas y académicos con la intención de difundir los considerados modelos del "buen gusto" entre alumnos, profesores y amantes del arte[1]. Cada una de estas copias son piezas de un extraordinario valor. Su mera presencia, tanto en la colección didáctica de San Fernando, como en otras academias europeas, se convierte en un verdadero documento de los modelos de referencia que dominaban el panorama artístico en el siglo XVIII. De esta manera las copias que fueron llegando a las salas de San Fernando fueron admiradas, y en muchos casos dibujadas, consolidando un gusto estético común y una memoria colectiva[2].

No obstante las copias en yeso que podemos contemplar hoy en el edificio de la calle Alcalá se presentan ante nosotros como obras de arte en sí mismas. Su valor radica por un lado en la dependencia de los modelos originales, de cuya belleza son fieles transmisores, como demuestran los relieves de la crátera que nos ocupa, pero al mismo tiempo cada una de estas obras es dueña de su propia historia y por lo tanto testigo del crecimiento de la Academia de Bellas Artes. La procedencia de cada copia, los motivos que impulsaron su formación, no siempre tarea fácil, el interés y el dinero invertido por parte de las personas que gestionaron el envío hasta Madrid y por último los diferentes lugares donde las piezas se encontraron expuestas, son estancias de la vida de cada obra que nos ofrecen información privilegiada sobre la historia de la institución, sus momentos más complejos, la actividad de determinados personajes y sobre todo las ideas que circulaban dentro de sus muros.

Más allá del valor documental común a todas las piezas de la colección, la gran crátera monumental a la que me he referido constituye un caso extraordinario, ya que ofrece a quién la observe con atención, la evidencia de encontrarse no solo ante la copia de una escultura, sino ante la fusión de los que fueron considerados "Los dos vasos esculturales griegos más grandiosos"[3] conocidos con el tiempo como *Vaso Medici* y *Vaso Borghese* en alusión a las colecciones romanas que los albergaron y cuyos originales se conservan actualmente en la Galería de los *Uffizi* de Florencia y en el Museo del *Louvre* de Paris respectivamente.

La crátera de la Academia, a la que me referiré de ahora en adelante como *Vaso Medici-Borghese*, es por tanto una copia híbrida formada por partes vaciadas en yeso de los dos vasos monumentales originales (il. 1). Su copa pertenece al *Borghese*, fácilmente reconocible por la bacanal esculpida en bajo relieve que recorre toda su parte central, así como por su base gallonada. No obstante sobre sendos mascarones silénicos, sobresalen dos asas decoradas con motivos vegetales que pertenecen a la crátera medicea, al igual que el pie, diferente del *Borghese* por la moldura de ovas ligeramente abierta o por la ausencia del cordón tallado que rodea las acanaladuras de la base en el original del *Louvre*.

Por lo tanto la simple observación directa de este particular vaciado nos plantea toda una serie de dudas relativas a su formación. A través del presente artículo trataré de responder, en la medida de lo posible, al cuándo y al porqué de la creación de la *Crátera Medici-Borghese*, rastreando la presencia de al menos una copia de cada uno de los vasos originales en la institución madrileña desde el siglo XVIII.

En primer lugar es necesario que tengamos en cuenta cómo la idea de fundir en una sola pieza formas procedentes de las dos cráteras no es un caso aislado que responda a una decisión caprichosa del formador de San Fernando. Por el contrario la creación de este vaciado hay que entenderlo, como el resultado de la fama conjunta que llegaron a alcanzar los dos modelos originales a partir de la difusión de su imagen, gracias a la estampa y fundamentalmente a las copias decorativas realizadas en diferentes materiales desde el siglo XVII.

En este sentido sería interesante hacer un paralelismo entre el contexto de formación de la *Crátera Medici-Borghese* y la creación de los vasos originales. La copia híbrida de San Fernando se puede entender como un producto del coleccionismo europeo de antigüedades, fortalecido especialmente a partir del siglo XVII, el cual generó una creciente demanda de copias de escultura clásica destinadas tanto a colecciones didácticas como a servir de objetos decorativos para residencias reales, casas nobiliarias o incluso a viviendas más sencillas.

Por su parte la creación de los dos vasos originales datados[4] en torno al siglo I a. C, responde a las exigencias del comercio neoático[5] de obras de arte, donde circulaban de



1. Vaso medici-borghese. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

forma masiva copias, tanto de obras clásicas como de obras contemporáneas, creadas a imitación de la escultura griega ática del siglo V y IV a. C, demandadas por las clases patricias romanas para decorar villas privadas y espacios públicos[6]. Tanto el *Vaso Medici* como el *Borghese* son por tanto testigos de este comercio de lujo, justificado por un gusto anticuario un tanto superficial, que generó una producción repetitiva de determinados modelos en diferentes obras de finales del periodo helenístico. Como ejemplo de ello podríamos mencionar la existencia de dos réplicas de la *Crátera Borghese* que se conservan en el Museo del Bardo, descubiertas en 1907 en el pecio de un naufragio en *Mahdia*, cerca de las costas de Túnez[7]. Por lo tanto el ambiente que generó la creación de las cráteras originales parece prefigurar en cierto modo la expansión de la fama que adquirirán estos modelos dieciocho siglos más tarde.

Siguiendo la conexión entre los originales y la réplica de San Fernando con la intención de certificar el valor de la copia en cuanto reflejo de los dos famosos modelos, creo necesario esbozar los motivos que impulsaron a Rafael Mengs a interesarse por adquirir vaciados en yeso de las dos cráteras neoáticas que llegarán a la Academia tras la cesión de su colección a Carlos III, así como las posibles razones para la creación de la pieza híbrida que podemos contemplar actualmente.

Después de su descubrimiento en Roma durante el siglo XVI, ambos vasos monumentales fueron valorados como piezas relevantes dentro de las colecciones que los albergaron, les dieron nombre y comenzaron a difundir su fama. En el caso de la crátera medicea, parte de la colección dispuesta en la villa romana sobre el *Pincio*, se pone de manifiesto su gran valor gracias al mismo Mengs, quien en 1771 aconseja al Gran Duque Leopoldo de Lorena sobre su traslado desde Villa Medici a Florencia, junto a una selección de las esculturas mediceas más importantes[8]. El pintor bohemio aprovechó la colaboración con el Gran Ducado para conseguir la licencia de vaciar en yeso esta pieza con el fin de engrosar su colección didáctica personal, la cual será cedida más tarde a la Academia de San Fernando[9].

No obstante los documentos que mejor nos pueden hacer entender la fama alcanzada por ambos vasos neoáticos son sin duda la inmensa cantidad de estampas y dibujos que circularon por toda Europa en libros de antigüedades, estampas sueltas o cuadernos de modelos de diferentes artistas. Gracias a estas obras de fácil reproducción y traslado, se difundieron cuidadas imágenes bidimensionales del *Vaso Borghese*, creadas por artistas tan renombrados como François Perrier[10], y del *Medici*, como la estampa de Stefano della Bella[11], la obra de Joachim Sandrart[12] o la *raccolta* de Simon Thomassin[13]. También podemos encontrar diferentes libros que recogen imágenes de ambos vasos juntos como las obras de Giovanni Pietro Bellori[14], Domenico de Rossi y Francesco dell'Aquila[15] o Giovanni Battista Piranesi[16].

Sin embargo muchos artistas prestaron atención especialmente a los relieves de estas dos esculturas neoáticas, copiándolos en sus *taccuinos* con el fin de llevar a cabo un ejercicio reflexivo sobre el proceso creativo de la antigüedad, como es el caso de François Perrier[17], Etienne Parrocel[18], Eugene Delacroix[19] y Jacques Louis David[20], o bien con la intención de crear reproducciones para coleccionar de una manera más sencilla y económica que las copias tridimensionales de tamaño natural, como el dibujo conservado en el Museo Británico, parte del famoso *Museum Cartaceum* de Cassiano dal Pozzo[21].

Ahora bien si la fama que llegaron a alcanzar ambos vasos como modelos del arte antiguo, es importante para comprender su presencia dentro de una colección didáctica como la de San Fernando, es necesario plantearse desde qué momento ambas piezas se

convirtieron en compañeras inseparables como pareja decorativa por excelencia, incluso cuando sus originales nunca han llegado a encontrarse.

Los pioneros en este sentido fueron Jean Baptiste Colbert, *Surintendant des Bâtiments de Luis XIV desde 1661* y Charles Errand, *director de la Academia de Francia en Roma,* encargados de dirigir la copia en yeso de más de 100 esculturas antiguas con la doble finalidad de decorar los jardines del Palacio de Versalles y de surtir con modelos a la academia recién fundada bajo el patrocinio del rey francés. Para la decoración de la fuente versallesca llamada *Bassin de Latone,* se realizaron tres parejas de vaciados del Vaso Medici y del Borghese[22] fundiendo, al igual que en la copia de San Fernando, partes diferentes de ambos. En la base de esta actuación, se encontraba lógicamente un criterio decorativo, ya que la ausencia de asas en la *Crátera Borghese* crearía una falta de simetría poco estética para un conjunto de esta importancia. Sin embargo en la correspondencia entre Colbert y Errand se puede intuir también la búsqueda de superar a la antigüedad a través de la reinterpretación de los modelos clásicos, pretensión que se hará evidente de la misma manera en la modificación fantástica de muchas estampas.

> *«Monsieur, J'apprends, par vostre lettre du 17 du passé, que les deux vases de Borghèse et de Médicis sont en estât d'estre bientost achevés, et que Lacroix, Sculpteur, continue de travailler à la figure de Pantinotis. Je vous recommande surtout de bien prendre garde que les ouvrages auxquels vous faites travailler par mon ordre soyent bien finis, et qu'ils soyent encore, s'il est possible, plus finis et plus recherchés que l'Antique»*[23].

A partir de este momento las dos cráteras neoáticas se convierten en piezas inseparables para coleccionistas, pero también para toda persona interesada en adquirir copias de esculturas con las que decorar sus residencias, enriqueciéndolas así con la *grandeur* del antiguo, para lo cual los vasos resultaban piezas idóneas, gracias a su originario valor decorativo[24]. En este sentido podemos encontrar ambas cráteras reproducidas en los más variados tamaños y materiales, pero casi siempre juntas, como por ejemplo las pequeñas piezas en bronce de una *garniture de cheminée* de Saltran Park en Devon, procedente de la manufactura de los Zoffoli[25], pero también copias híbridas que siguen la idea de los yesos de Versalles. Es el caso de la copia de mármol conservada en el Museo del Ermitage realizada probablemente por Alessandro Algardi aprovechando la base gallonada de la *crátera Borghese* y los relieves de la medicea[26] o ya del siglo XIX un marfil atribuido al taller de Jaques Nicolas Théodore Blad conservado en el Château–Musée de Dieppe que repite el modelo híbrido.

No obstante la continua repetición y difusión de las dos cráteras con fines decorativos, cada vez más común desde las piezas realizadas por la fábrica francesa de Sevres, llevó con el tiempo a una evolución del modelo original, convirtiéndose la nomenclatura de *Vaso Medici* en el paradigma de cualquier crátera en forma de cáliz independientemente de tener o no relieves esculpidos o del material utilizado para su reproducción. Así podemos encontrar infinidad de ejemplos de vasos medici en cerámica, como la pieza de la manufactura de Val-sous- Meudon conservado en el Museo Gallé-Juillet en Creil; en metal, como un ejemplar conservado en el Museo del Louvre; en porcelana esmaltada, como el jarrón de Sèvres del Museo de Artes Decorativas de Madrid; o incluso en cristal, como el vaso de la Fabrica Baccarat que se conserva en la colección Lázaro Galdiano de Madrid, todos ellos lejanos recuerdos del gran vaso monumental de la colección medicea.

Ahora bien, el carácter decorativo propio de ambos modelos que favoreció la rápida difusión de su imagen en toda Europa, no supone en absoluto la ausencia de una

funcionalidad didáctica[27], de la cual es testigo la misma presencia de ambas piezas en una colección de fines académicos como la de San Fernando. Es cierto que no parecen existir dibujos realizados por los alumnos de la institución madrileña que demuestren la utilización de las cráteras como modelo directo para la copia. La complejidad de sus relieves convertían a estas piezas quizás en modelos excesivamente complicados para alumnos de niveles básicos y fáciles en extremo para los más avanzados[28]. No obstante, no todas las piezas de las colecciones académicas fueron copiadas por igual, lo cual no significa que dichos modelos no fueran para alumnos y profesores ejemplos del arte de la antigüedad[29]. De hecho muchos artistas a la hora de representar iconografías tan complejas como el Sacrificio de Ifigenia, tomaron como ejemplo algunas de las figuras representadas en la crátera medicea, fundamentalmente la figura de Ifigenia semidesnuda y apoyada en el altar. Es el caso por ejemplo del italiano Pedro Testa, cuya estampa, representando este pasaje mitológico aparece en los inventarios de la Academia desde 1758[30] y estuvo expuesta en las salas del edificio de la calle Alcalá al mismo tiempo que la copia en yeso del *Vaso Medici*[31].

El gran valor didáctico concedido por los responsables de la Academia de Bellas Artes de San Fernando a los vasos, se pone de manifiesto ya desde 1768, cuando Rafael Mengs y Felipe de Castro, director honorario y director general respectivamente en aquel momento, las incluyeran en una relación de las esculturas más importantes de Roma[32], con la intención de vaciarlas para aumentar la colección académica[33]. A pesar de que esta campaña no llegara nunca a realizarse, queda demostrado el interés por adquirir las dos cráteras neoáticas consideradas parte de las obras escultóricas antiguas más importantes de la capital italiana.

Sin embargo sería interesante entender en qué contexto llegaron las copias de los dos vasos a Madrid y qué relación podría existir con la pieza híbrida actual, haciendo un seguimiento de los vaciados que habla por sí misma de la propia valoración académica concedida a los modelos en yeso.

Gracias al estudio de Almudena Negrete[34] sobre la colección personal de escultura clásica que el pintor Rafael Mengs cedió al rey Carlos III, sabemos que en el año 1779 llegaron a San Fernando los yesos procedentes de su estudio en Roma y entre ellos "Un vaso o jarrón adornado de baxos relieves de Villa Medici", "Otro vaso compañero a este dicho" y "Algunos pedazos de dichos jarrones o vasos", ambos desmontados en dos partes para facilitar el traslado, según aparece reflejado en el "listado de transporte"[35] de la colección.

Asimismo Almudena Negrete ha identificado los "pedazos de ambos jarrones" llegados con los yesos del pintor bohemio, con seis fragmentos vaciados "del jarrón nº 5 que contiene el sacrificio de Ifigenia" recogidos en el inventario de 1804[36] con los números 52, 54, 64, 74, 76 y 78. Actualmente se conservan cuatro de estas figuras, reconocidas por Negrete gracias a la numeración presente en tres de ellos[37]. Sin embargo no se han conservado otras dos figuras del mismo relieve que debieron de llegar junto a la colección del pintor, una de las cuales representaría al ídolo de Diana con una ballesta situada sobre el altar en el relieve del *Vaso Medici*. Tres de los cuatro fragmentos aparecen marcados actualmente con una numeración moderna encuadrada en unas etiquetas romboidales creadas para controlar las piezas durante el traslado desde el antiguo Hospital de San Carlos de Madrid, donde se almacenó durante trece años parte de la colección de yesos con motivo de las obras realizadas en el edificio de la calle Alcalá desde 1970. Es probable que alguna de las dos piezas ausentes se perdiera en estos años, durante los cuales los yesos se conservaron en muy malas condiciones y sin ningún tipo de control.

Volviendo a las reproducciones de de las dos cráteras, queda claro, tanto por los documentos de llegada de la colección Mengs, como por las menciones del inventario de 1804, que existió en la Academia un vaciado del *Vaso Medici*, actualmente desaparecido. En cuanto al *Borghese*, parece lógico pensar que el "Vaso compañero" mencionado en los listados de la colección del artista, se tratara de una copia de este. En primer lugar, como defiende Negrete, por la relación histórica que une a ambas cráteras. Efectivamente la compañera del *Vaso Medici*, no puede ser otra que la *Crátera Borghese* como he intentado exponer en las primeras páginas de este artículo. Sin embargo hay otros indicios que nos pueden confirmar de alguna manera la presencia de la copia Borghese en la colección de la Academia desde finales del siglo XVIII y principios del XIX.

En julio de 1791, diez años después de su creación, llegaron a la Academia de Bellas Artes de San Carlos en Méjico 76 cajones con material de trabajo, libros y modelos en yeso entre los que se encontraban "55 figuras completas, 173 cabezas, 4 brazos, 3 piernas, 14 manos, y 26 pies"[38], una de las remesas más importantes de escultura antigua vaciada directamente de las copias de San Fernando, procedentes en su mayoría de la colección Mengs[39]. El encargado de custodiar el envío del material didáctico e incluso de pagar los gastos ocasionados por su demora en el puerto de Cádiz, fue el académico Manuel Tolsá[40].

Gracias a los estudios realizados por Angulo, primero, y por Clara Bargellini y Elisabeth Fuentes más tarde, sabemos que junto a las piezas enviadas llegaron también copias en yeso de las *Cráteras Médici* y *Borghese*. En una lista firmada por el formador José Pagniucci donde se hace referencia a los yesos encargados para la academia mejicana, aparece como pieza 160 "Un jarro grande del antiguo"[41] identificado por Bargellini y Fuentes como la *Crátera Borghese*. Al relacionar esta noticia con el "Avalúo de los objetos de esculturas existentes en las galerías y estudios de la Escuela Nacional de Bellas Artes"[42] realizado en 1867, se confirma la existencia de un vaso con bacantes aún presente en los inventarios de 1916. Junto a la crátera llegaron también desde San Fernando "Ocho bajorrelieves de jarrones grandes"[43] pertenecientes a los *vasos Medici* y *Borghese*, los cuales podrían coincidir con algunos de los fragmentos conservados actualmente de los relieves de la crátera medicea.

Además de confirmar la presencia del *Vaso Borghese* en la Academia gracias a las copias enviadas a Méjico, sabemos por el inventario de 1804 que junto al *Vaso Medici*, catalogado como jarrón número cinco, existían en aquella época otros cuatro jarrones no especificados en dicho documento. Siguiendo los inventarios anteriores sólo cuatro vasos más podían encontrarse entre los fondos académicos: el *Borghese* y los dos *Vasos Albani* llegados con la colección Mengs, así como un "Jarrón etrusco sin numerar dentro de los vaciados que vienen de la Granja. Alto una vara escasa y formado por 4 piezas"[44]. Sin embargo en la ampliación realizada del inventario anterior entre 1804 y 1814, se recoge la formación de un vaso nuevo con estas palabras "Por la entrada del rey se vació un jarrón del que había en la Academia señalado con el número 1"[45] resultando así un total de seis vasos formando tres parejas con una clara intención decorativa.

En la ampliación del inventario de 1804 encontramos también una pequeña nota en la que se hace referencia a una serie de piezas vaciadas en yeso que habían sido olvidadas bajo la escalera del Gabinete de Historia Natural, con el que compartía sede la Academia en el edificio de la calle Alcalá. Entre ellas se encontraban 421 obras de la colección cedida por el escultor Felipe de Castro y 95 piezas sueltas contando "siete pedazos de jarrones"[46], todas marcadas por el formador Pagniucci con la letra C y el número correspondiente en el año 1804[47] De este grupo de piezas se ha conservado en la colección de la Academia la figura vaciada del relieve del *Vaso Borghese* representando a un fauno sujetando a un paposileno

ebrio que acaba de dejar caer su copa. Este bello fragmento se encuentra marcado con la numeración C-3, pero no sabemos con certeza si habría llegado con la colección Mengs junto a los "fragmentos de ambos vasos" o bien si habría sido vaciado ya en la Academia a partir de la copia existente de la *Crátera Borghese*. Sea como fuere la existencia de este fragmento nos sirve como testigo de la importancia didáctica de los relieves procedentes de ambos vasos, más allá de la función decorativa típica de este tipo de obras.

A partir del año 1817 debido a la búsqueda de un mayor carácter museístico impulsado por el Infante Don Carlos María Isidro[48], los inventarios comienzan a describir las obras existentes en el edificio ordenándolas según las salas en las que se encontraban dispuestas[49]. Gracias a esta nueva inquietud podemos comprobar cómo a partir de dicha fecha las tres parejas de vasos inventariadas hasta el momento se encontrarán dispuestas de la siguiente manera: dos en la llamada Sala Larga, dos en la Sala del Oratorio y las dos últimas en la conocida como Sala Reservada o del Colorido[50]. Ahora bien, al consultar los catálogos comprendidos entre 1817 y 1824, vemos que no recogen ninguna de las esculturas expuestas en esta última. La razón es que la Sala Reservada se encontraba cerrada al público, e incluso a los mismos alumnos de San Fernando. A ella solamente tenían acceso los profesores y determinadas personas con licencia del vicerrector. La Sala Reservada albergaba una colección de pinturas y esculturas de excelente calidad que habían sido purgadas por Carlos IV de las colecciones reales por la presencia de desnudos que podían considerarse peligrosos para la moralidad[51]. La Academia de Bellas Artes de San Fernando planteó al rey la posibilidad de albergar dichas obras, entre las que se encontraban piezas maestras de Rubens y Tiziano, en la Academia donde solo serían utilizadas para la didáctica del color. De esta forma entre el año 1792 y 1796 llegaron a San Fernando una serie de pinturas y esculturas que fueron depositadas en la Sala del Colorido y custodiadas con rigurosidad.

En los primeros catálogos, realizados a partir de 1817 como guías de las obras expuestas, no tenía sentido incluir obras vetadas al público general como las dispuestas en la Sala Reservada. Afortunadamente, los inventarios sí registraron las piezas conservadas en este lugar, ya que cumplían una función de organización interna no de guía para los visitantes. Así en el inventario realizado 1824 encontramos las tres parejas de vasos presentes ya en 1817 pero describiéndolas con más precisión. De esta manera la pareja de la Sala Reservada aparece descrita como un "Vaso grande adornado con un bajo relieve del Sacrificio de Efigenia" junto a "otro vaso igual"[52]. Parece lógico pensar que esta pareja de vasos se tratase de las dos copias llegadas con la colección Mengs, ya que se siguen registrando en los inventarios los mismos jarrones que aparecían en años anteriores. No obstante es inevitable preguntarse porqué el compañero del *Vaso Medici* aparece descrito como un vaso igual al primero. En este sentido podríamos plantear la posibilidad de que la pieza conservada junto al *Vaso Medici* en la Sala Reservada se tratara ya del híbrido que conservamos actualmente y que hubiera sido formada por tanto cuando Joseph Pagniucci compuso los "jarrones grandes" en el año 1780[53].

En este inventario aparecen, además de los seis mencionados, dos vasos nuevos vaciados en yeso del antiguo y colocados en las hornacinas de la escalera principal. Según una nota de cuentas firmada el 14 de Septiembre de 1824, estos yesos fueron formados por Pagniucci para sustituir en dichas hornacinas a las estatuas de Carlos V y su esposa[54]:

"Cuenta de los Jarrones de Yeso que yo José de Pagniucci e echo para la Rl. Academia de Sn Fernando, por orden del Sor Vieceprotector de la misma para colocarlos en las ornacinas de la Escalera.

Dos Jarrones de Yeso, grandes y mazizos, para colocarlos en las ornacinas de la escalera que antes ocupaban las Estatuas de el S.r D.n Carlos V y su esposa, a razón de setenta reales vellón cada uno".

A partir de este momento perdemos la pista de las piezas, fundamentalmente desde el desmantelamiento de la Sala Reservada entre 1827 y 1829, época en la que fueron devueltos al Real Museo de Pintura lienzos y esculturas que estuvieron albergados en esta sala desde el momento de su creación. De esta manera en el siguiente inventario conservado, fechado en el año 1855[55] aparecen únicamente seis de los ocho vasos que llegaron a existir en la Academia, los dos dispuestos aun en la Sala Larga y cuatro decorando la escalera. Estos último cuatro vasos serán los únicos que se conserven expuestos a partir de 1897, dos jarrones grandes y dos pequeños ambos vaciados del antiguo y colocados en ambos ramales de la escalera.

Desgraciadamente los inventarios de finales del siglo XIX no ofrecen una información detallada que nos permita conocer la identidad de estas piezas. No obstante, sabemos que a principios del siglo XX los cuatro vasos dispuestos en la escalera seguían conservándose allí, gracias a un catálogo que se realiza entre 1927 y 1929[56]. En el año 1927 se prepara una relación con todos los yesos que existían en San Fernando y en ella se mencionan, situadas en la escalera, dos copas medianas y otras dos copas grades, además de un jarrón griego dispuesto a la entrada de la galería al que le falta un asa.

Entre los años 1927 y 1928 tras la finalización de una serie de reformas en el edificio, se lleva a cabo una labor de inventariado y numeración de las obras expuestas conservándose el catálogo realizado por Antonio Castro en 1929. En él sólo aparecen reflejadas las pinturas[57], no obstante existe un artículo escrito por Elías Tormo en este mismo año, en el que se hace una descripción pormenorizada de la Academia y de sus colecciones[58]. El artículo nos da una visión completa de cada una de las esculturas que se encontraban en la escalera principal durante estos años y entre ellas enumera los cuatro vasos o jarrones que hemos venido mencionando, dos colosales y dos más pequeños, definiéndose uno de los más grandes como una copia del *Vaso Borghese*:

> "En la doble escalera: Vaciados bastos: Dos jarrones colosales (en los balcones) otros dos medianos y diez estatuas (o grupos) mayores, y otros dos menores en las hornacinas, todo de originales clásicos:
>
> Los jarrones grandes, con diez figuras en alto relieve cada uno; son vaciados: el de la derecha del jarrón Borghese, del Louvre. Los pequeños copias e imitaciones del jarrón Orsay del Louvre"[59].

Si bien es cierto que los datos ofrecidos por los inventarios resultan complicados de interpretar por la falta de detalles, sabemos que al menos hasta 1829 las *cráteras Médici* y *Borghese* podrían haber estado dispuestas en la Sala Reservada, perdiéndose la primera probablemente tras el desmantelamiento de la misma, época problemática para las instalaciones académicas por el movimiento de obras y las reformas llevadas a cabo. Podríamos plantear, como hemos dicho antes, la opción de que el híbrido conservado actualmente se formara pocos años después de la llegada de la colección Mengs durante la campaña de restauración de los yesos del pintor bohemio llevada a cabo por Pagniucci. O por el contario, que la pieza mixta, se formara al desmantelar la Sala Reservada a partir de 1829, tras ser dañadas las piezas originales, antes de ser colocada en uno de los ramales de la escalera.

A pesar de la dificultad que supone rastrear obras que no siempre fueron valoradas lo suficiente dentro de las colecciones académicas, el estudio y seguimiento de estas piezas nos



2. Vaso medici-borghese. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

hacen comprender hasta que punto todas de las esculturas que forman parte de la colección de San Fernando, se convierten en testigos vivos no solo del gusto artístico difundido por las instituciones académicas en toda Europa, sino también de la historia de la propia academia madrileña, como difusora de modelos a nuevos centros como San Carlos en Méjico y dueña al mismo tiempo de una historia compleja, de la cual pueden dar testimonio los continuos movimientos de cada obra dispuesta en sus salas a lo largo de los años.

NOTAS

1 AZCUE, Leticia, *El museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la escultura y la Academia,* Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1991.

2 SETTIS, Salvatore, "The classical as a repertoire", en *The future of the classical*, Cambridge: Polity, 2006, pp. 45-48.

3 BLASHFIELD, John Marriott, *A Catalogue of five hundred articles,* Londres, 1857, p. 263. Cit. por: HASKELL, Francis y PENNY, Nicholas, *El gusto y el arte de la antigüedad*, Madrid: Alianza, 1990, pp. 347-348.

4 Para la polémica datación de las piezas originales vid. TRUSZKOWSKI, Elisabeth, "Sur le date du cratère Borghese", *Histoire de l'Art. Revue de recherche et d'Information,* nº 3 (octubre 1989), pp. 3-16; v. a. MANSUELLI, Guido Archille, *Galleria degli Uffizi. Le sculture: parte I y I I,* Cataloghi dei musei e gallerie d'Italia, Roma: Librería dello Stato, 1958-1961, vol. I, pp. 189-192.

5 Término empleado por primera vez por Friedrich Hauser en HAUSER, Friedrich, *Die neuattischen Reliefs*, Stuttgart, 1889. Vid. POLLITT, Jerome Jordan, *El Arte Helenístico*, Madrid: Nerea, 1989, pp. 243 y ss.; y BIEBER, Margarete, *The Sculpture of the hellenistic Age*, Nueva York: Columbia University Press, 1961, pp. 182-191.

6 GONZÁLEZ, Pilar, "Copias y copistas: el neoaticismo", en *Antonio García y Bellido, Miscelánea,* Serie varia 5, cat. exp., Madrid: Museo de San Isidro, 2004, pp. 263-292.

7 MERLIN, Alfred; y POINSSOT, Louis, *Cratères et candelabres de marbre trouvés en mer prés de Mahdia*, Paris: Protectorat Français Gouverment Tunisien, Direction des Antiquités et Arts, 1930.

8 MANSUELLI, Guido Archille, *op. cit*., pp. 192.

9 NEGRETE, Almudena, *La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, tesis dirigida por José María Luzón Nogué, Universidad Complutense de Madrid, 2009, pp. 201-202.

10 PERRIER, François, *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae adhuc extant,* Roma, 1645, ils. 10-11.

11 DELLA BELLA, Stephano, *Romae in Hortis Medicaeis vas marmoreum eximium*, 1656. En la biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando se conserva un ejemplar de dicha estampa. Gr-2099.

12 SANDRART, Joachim, *Sculpturae veteris admiranda,* Roma, 1606 y 1680, il. 25.

13 THOMASSIN, Simon, *Recueil des figures, groupes thermes fontaines vases estatues et autres ornemens de Versalles,* Paris, 1695, il. 206.

14 BELLORI, Giovanni Pietro, *Admiranda Romanorum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia,* Roma, 1693, ils. 18-19 y 50-51.

15 DI ROSSI, Domenico, *Raccolta di Vasi*, Roma, 1713. Con estampas de Francesco dell'Aquila.

16 PIRANESI, Giovanni Battista, *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, trippodi, lucerne ed ornamenti antichi,* Roma 1778, ils. 4-5.

17 "Vase Antique, casque, aiguiere et bassin", en *Álbum François Perrier*, Departamento de artes gráficas del Museo del Louvre, fol. 75.

18 *Álbum Etienne Parrocel*, Departamento de artes gráficas del Museo del Louvre, fol. 233.

19 *Álbum* 15, Departamento de artes gráficas del Museo del Louvre, fol. 19 r y v.

20 *Álbum 10,* Departamento de artes gráficas del Museo del Louvre, fol. 6.

21 The British Museum Department of Greek and Roman Antiquities, fondo Franks II, nº 123, fol. 111; cit. por: GASPARRI, Carlo, "Il modelo della scultura antica", en VV. AA, *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori,* cat. exp, Roma: Edizioni De Luca, 2000, vol. II, p. 186.

22 HASKELL, Francis y PENNY, Nicholas, *op. cit.*, pp. 346-348.

23 DEPPING, Georges Bernard, *Correpondance Administrative sous Louis XIV,* vol. IV, Paris: Impr. Nationale, 1850-1870, p. 70.

24 VALVERDE, Jose Luis, "Evocaciones de la Antigüedad clásica en los palacios reales españoles", en *El Vaso Griego en el Arte Europeo de los siglos XVIII y XIX,* Actas del coloquio internacional Museo Arqueológico Nacional y Casa de Velazquez, 2005, Madrid: Ministerio de Cultura, Casa de Velázquez, 2007, pp. 29-46.

25 PUCCI, Giuseppe, "Antichità e manifatture: un itinerario", en *Memoria dell'Antico nell'Arte Italiana. Dalla tradizione all'archeologia,* Torino: Einaudi, 1985, vol. III, pp. 253-292.

26 GASPARRI, Carlo, *op. cit.,* pp. 197-198. Originalmente esta pieza se conservaba en el Palacio Giustiniani en Roma.

27 Sobre la importancia de la copia de escultura antigua en la enseñanza de las Bellas Artes vid. Catálogo de la exposición *La Formación del artista: de Leonardo a Picasso. Aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1989; v. a. CONTENTO, Rafael, "Formación del buen Gusto. La enseñanza artística en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el siglo XVIII", en *Formación del buen Gusto. La enseñanza artística en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, cat. exp., Madrid: Facultad de Bellas Artes, 1996, pp. 30-43; v. a. CHOCARRO, Carlos, *La búsqueda de una identidad: la escultura entre el gremio y la Academia (1741-1833)*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2001.

28 NAVARRETE, Esperanza, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX,* Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999, p. 250.

29 BARGELLINI, Clara; y FUENTES, Elisabeth, *Guía para captar lo bello. Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916,* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, p. 42.

30 *Inventario de las Alhajas de la Real Academia de San Fernando* [...], ASF. Archivo, sign. 2-57-1.

31 *Inventario General de los cuadros o pinturas, estatuas, bajos relieves, y otras obras de escultura* [...], ASF. Archivo, sign. 3-620.

32 *Relación de los vaciados de Escultura que se han traido del extranjero*, ASF. Archivo, sign. 2-58-5.

33 BEDAT, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid: Fundación Universitaria Española-RABASF, 1989, p. 327.

34 NEGRETE, Almudena, *op. cit.*

35 ASF. Archivo, sign. 2-40-1; cit. por NEGRETE, Almudena, *op. cit.,* p. 127.

36 *Inventario de las tres Nobles Artes y de los muebles de la Academia,* ASF. Archivo, sign. 3-617.

37 NEGRETE, Almudena, *op. cit.,* p. 201-202.

38 BARGELLINI, Clara; y FUENTES, Elisabeth, *op. cit.,* pp. 27-28.

39 LUZÓN, José María, "La Galería de Esculturas de la Academia de Bellas Artes de San Carlos en México", *Reales Sitios*, nº 183(2010), pp. 64-76.

40 ALMELA Y VIVES, Francisco, *El Arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá (1757-1816),* Valencia: Instituto Alfonso el Magnánimo, 1950, pp. 54-56.

41 ANGULO, Diego, *La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1935, pp. 101-102.

42 ACEVEDO, Esther; y URIBE, Eloisa, *La Escultura del siglo XIX,* Méjico: SEP-INBA, 1980, pp. 106-108.

43 CORDERO, Alicia Leonor, "Nota de los libros, estatuas y demás útiles que en dos remisiones vinieron de España", en *La Academia de San Carlos dentro del movimiento de la Ilustración en México*, México: U. I. A., 1867, pp. 73-77.

44 *Inventario firmado por el conserje Juan Moreno 20 noviembre 1758* [...], ASF. Archivo, sign. 2-40-1.

45 *Continuación del inventario que se hizo en el año 1804* [...], ASF. Archivo, sign. 2-57-3.
46 *Ibíd.*
47 *Listado detallado de las piezas numeradas por Pagniucci que provienen de la colección Castro,* ASF. Archivo, sign. 3-246; cit. por HERAS, Carmen, "Las vaciados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: su catalogación", *Academia*, nºs 100-101 (2005), p. 74.
48 Nombrado Jefe Principal de la Academia y otros establecimientos de las nobles artes en España por su hermano Fernando VII en 1815.
49 AZCUE, Leticia, *op. cit.*, pp. 680-684.
50 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "La distribución del espacio en el edificio de la antigua Academia", *Academia*, nº 75 (1992), pp. 163-210.
51 PORTUS, Javier, *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte española 1554- 1838,* Madrid: Museo del Prado, 1998.
52 *Inventario general de los cuadros o pinturas, estatuas, bajos relieves y otras obras de escultura* [...], 1824, ASF. Archivo, sign. 3-620.
53 *Libro de cuentas* 1780. Recibo 18, ASF. Archivo, sign. 3-222.
54 *Libro de cuentas* 1824, ASF. Archivo, sign. 3-264, p. 253.
55 *Ynventario de los cuadros y obras de Arte que figuran en las salas de esta real Academia* [...], ASF. Archivo, sign. 5-329-5.
56 *Relacion por autores de las obras expuestas en las diversas salas del museo de esta Real Academia Escuela Especial de Pintura, escultura y grabado*, ASF. Archivo, sign. 5-333-1.
57 Redactada por Antonio Castro, *Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid: Academia, 1929.
58 TORMO, Elias, "La visita a las colecciones artísticas de la Real Academia de San Fernando", *Academia*, nº 23 (1929), pp. 3- 60.
59 *Ibíd.*, pp. 10-11.

JOSÉ ÁLVAREZ CUBERO: ESCULTOR NEOCLÁSICO ESPAÑOL

Antonio Bonet Correa

Resumen: José Álvarez Cubero, natural de una ciudad cordobesa de mediano tamaño, es el paradigma del escultor neoclásico y cosmopolita. Perteneciente a una vieja familia de tallistas de piedra y mármol procedente de Portugal, su primera formación artística pertenece al área del último barroco andaluz. Tras estudiar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, pasó a París, capital en la cual triunfó clamorosamente. Asentado en Roma, durante cerca de veinte años, participó en los círculos estéticos más avanzados de la época. Colmado de honores y prestigio regresó finalmente a Madrid, ciudad en donde fallece en 1827 y en la cual sus descendientes, dedicados a la arquitectura, dieron continuidad a la brillante saga artística de los Álvarez, procedentes de Lusitania.
Palabras clave: Escultura neoclásica, José Álvarez Cubero, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).

JOSÉ ÁLVAREZ CUBERO: NEOCLASSICAL SPANISH SCULPTOR

Abstract: .José Álvarez Cubero, born in a mid-size town in Córdoba, represents the paradigm of the neoclassical and cosmopolite sculptor. Born into an old family of marble and stone carvers from Portugal, his first artistic education belongs to the late Andalusian baroque. After his studies in the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid, he went to Paris, where he clamorously succeed. Based in Rome for nearly 20 years, he contributed to the most aesthetically advanced groups of the time. With great honors he returned to Madrid, where he died in 1827, where his descendants, focused on architecture, gave continuity to the artistic saga of the Álvarez from Lusitania.
Key Words: neoclassical sculpture, José Álvarez Cubero, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).

José Álvarez Cubero, sin duda alguna es el escultor más relevante del neoclasicismo español. Su vida es el mejor ejemplo de cómo un artista, procedente de una provincia periférica, con afán de superación, se compenetra con el espíritu universal de su tiempo. En contacto con las corrientes cosmopolitas que se cruzaron en el arte occidental durante el primer tercio del siglo XIX, Álvarez Cubero participó en la crisis, doctrinal y sabia, que se originó en la Edad Contemporánea. Sus obras, de gran perfección formal, de un depurado helenismo, destacan por su refinada sensibilidad, por encima de la de sus coetáneos españoles. A Álvarez Cubero se le denominó el "Canova español" por su sintonía con el arte del gran escultor véneto y fue para España quien en la estatuaria mejor interpretó la serena grandeza del bello ideal y la virtud sublime del heroísmo humano[1].

Antes de trazar la biografía de Álvarez Cubero y de analizar sus obras, es necesario recordar los parámetros en los cuales se desarrolló la escultura española desde el siglo XVI hasta la aparición, en el siglo XVIII, del neoclasicismo. España, país de grandes pintores, no contó en el barroco con artífices que siguiesen la tradición clásica. Los

escultores y “entalladores” de retablos, al servicio de la clientela eclesiástica, produjeron imágenes religiosas de altar, procesionales y de devoción doméstica. La escultura en madera policromada constituye uno de los capítulos más significativos del arte barroco español. La talla de estatuas en piedra también estuvo ligada, en gran medida, a la iglesia ya que los escultores labraban las figuras de los santos de las fachadas de los templos o las efigies orantes de las capillas sepulcrales de los prelados y los nobles patronos y benefactores de las fundaciones religiosas.

Con el advenimiento de los Borbones a la Corona española cambió la situación artística al introducirse en la Corte el estilo académico francés y el gusto italiano de tradición clásica. La construcción, de 1736 a 1760, del Palacio Real Nuevo de Madrid, cuya arquitectura estaría ornada con una serie de estatuas en piedra de los antiguos reyes de España, hizo que los estatuarios tuvieran una fuente de trabajo. Además, en 1747 el rey Felipe V fundó la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que desde 1752 formó a una pléyade de escultores con una enseñanza totalmente diferente a la de los antiguos “imagineros” barrocos. Álvarez Cubero, que desde niño había trabajado el yeso y las piedras duras, en la Academia de San Fernando se empapó de las nuevas ideas y perfeccionó su técnica escultórica de cariz neoclásico.

La carrera artística de Álvarez Cubero se divide en dos partes muy bien delimitadas. La primera parte se puede dividir, a su vez, en dos etapas diferentes, la que corresponde a su inicial formación en Andalucía y la que, al matricularse en la Real Academia de San Fernando, le llevó a incorporarse a la lista de los escultores neoclásicos españoles que trabajaban en la Corte madrileña. La segunda y última parte es la decisiva. Primero se va a París y después se instala en Roma, en donde vivirá, durante veinte años, el período más fecundo de su arte. Cuando, en 1826, regresó a Madrid, Álvarez Cubero recibió los máximos honores de sus compatriotas pero al poco tiempo falleció, concluyendo su existencia enteramente dedicada a la escultura.

José Álvarez Cubero nació en 1768 en Priego de Córdoba, una población andaluza de mediano tamaño y de gran acervo monumental barroco. Era hijo de un cantero descendiente de una familia de operarios de la construcción procedente del norte de Portugal que había emigrado en el siglo XVIII a Andalucía[2]. Desde su infancia vivió el ambiente de los tallistas y cortadores de piedra. Niño precoz, muy pronto demostró sus dotes para el dibujo y el modelado en barro. Su padrino de bautismo fue el alarife Francisco Xavier Pedrajas, autor de la octogonal Capilla del Rosario de la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción de Priego de Córdoba, una de las obras maestras del barroco andaluz por sus proliferantes y vistosos ornamentos tallados en yeso (il. 1). Precisamente Pedrajas fue quien hizo que Álvarez Cubero, cuando sólo contaba catorce años de edad, en 1782, viajase fuera de su entorno natal. Como ayudante de su padrino, trabajó en la decoración escultórica de la barroca Capilla del Sagrario o del Transparente, trazada por el arquitecto andaluz Francisco Hurtado Izquierdo en la Cartuja del Paular. Realizado este portentoso *Sancta Sanctorum* en mármoles de colores de Cabra, de la Sierra de Priego y Granada, es, en pleno corazón de Castilla, una especie de isla exótica. En este extraordinario conjunto barroco, con la gran maquinaria de un altar-baldaquino de formas delirantes, imágenes del escultor andaluz Pedro Duque Cornejo y pinturas murales de Antonio Acisclo Palomino, según el preceptista neoclásico Antonio Ponz, Pedrajas se ocupó del trabajo de las piedras duras del altar, revestimientos y pavimentos[3] (il. 2).



1. Capilla-sagrario de la iglesia parroquial de la Asunción, 1784. Priego de Córdoba.



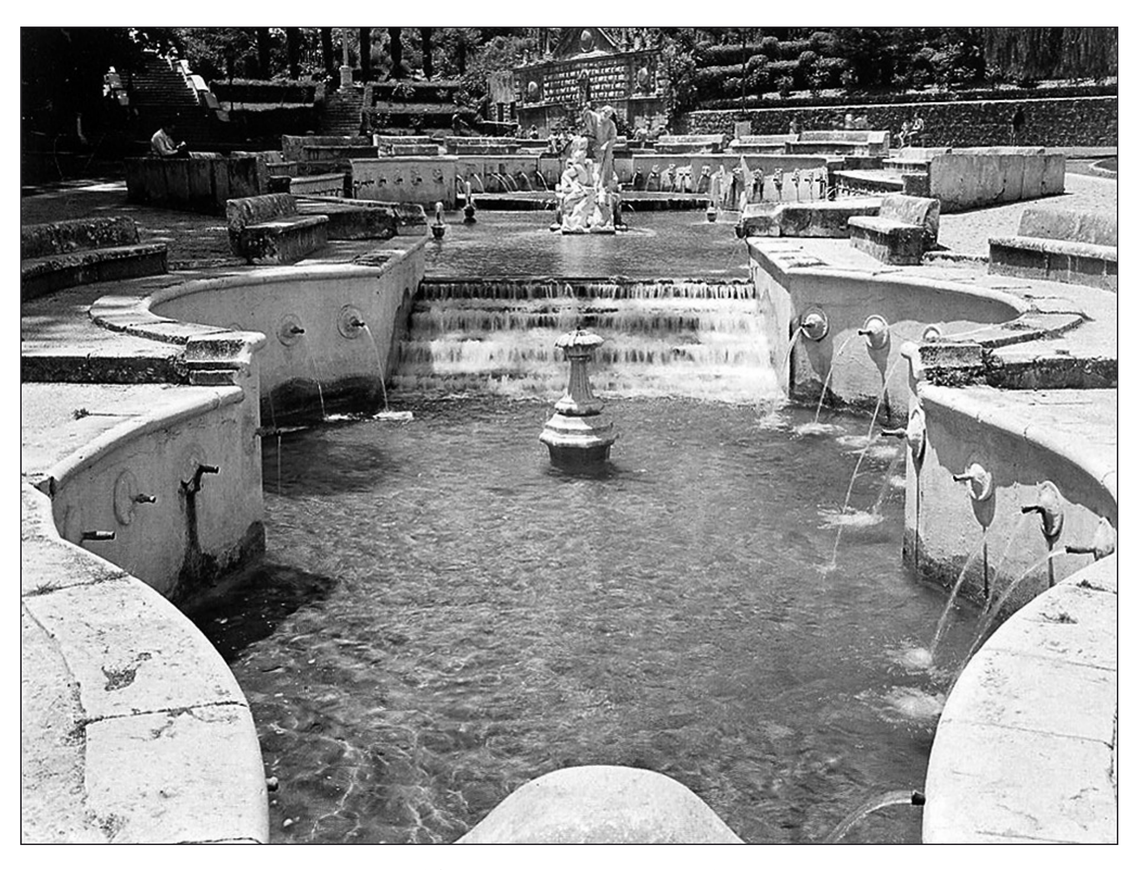
2. Francisco Hurtado Izquierdo. Capilla del Sagrario, Cartuja del Paular, 1709-1720. Madrid.

En 1791, cuando tenía veintitrés años, deseoso de perfeccionar su técnica en el arte de cortar piedras duras, Álvarez Cubero pasó a Granada en donde permaneció dos años. Al parecer, para poder pagar sus estudios, por las noches modelaba con barro pequeños pastorcillos de Belén, calentándose ante una pequeña hoguera, figuritas que por lo visto tenían muy buena venta. Hay que señalar que bajo Carlos III, que con anterioridad había sido rey de Nápoles y las Dos Sicilias, se pusieron de moda en España los llamados "pesebres" o Nacimientos de tipo napolitano.

En Córdoba Álvarez Cubero estudió con el pintor Antonio María Monroy en la Escuela de Dibujo que dirigía el escultor marsellés Miguel Verdiguier, francés afincado en la ciudad y autor de las obras monumentales más significativas del siglo XVIII en la antigua capital califal. Los dos púlpitos de la catedral y la monumental columna o *Triunfo de San Rafael*, el santo patrono de Córdoba, indudablemente fueron obras admiradas por

Álvarez Cubero, entonces inmerso en el arte de su tierra. También en Córdoba el joven artista encontró a su protector y mentor, la persona que supo orientarle y reconocer su futuro valor. Nos referimos al obispo de Córdoba, Don Antonio Caballero y Góngora que, nacido en Priego de Córdoba, era paisano suyo. Este prelado ilustrado, que tuvo una larga carrera en América como obispo de Yucatán y Santa Fe de Bogotá y por último Virrey y Gobernador y Capitán General de Nueva Granada, después de regresar a España en 1788, fue el promotor y mecenas del arte en la diócesis de Priego de Córdoba[4]. Tras aconsejarle a Álvarez Cubero que estudiase en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando no sólo le pagó el viaje a Madrid sino que le concedió una pequeña pensión para poder vivir en la Corte española.

De esta primera etapa de Álvarez Cubero no se conserva ninguna obra que pueda atribuírsele con absoluta certeza. Ahora bien, según los testimonios de la época es de mano suya la figura del "león abatiendo un monstruo marino" que aparece en la *Fuente del Rey* o *de Neptuno* y *Anfitrite* en Priego de Córdoba (il. 3). Esta vistosa pieza urbana y acuática, de tipo versallesca y cortesana, está compuesta por tres grandes estanques de distinto nivel y movida planta mixtilínea. Con varios surtidores y ciento treinta y nueve chorros de mascarones, su perímetro está rodeado y delimitado por bancos de piedra para el descanso en los calurosos días de estío. Su fábrica, acabada en 1802, por Remigio del Mármol, es el canto del cisne del rococó andaluz. Álvarez Cubero, que nunca había visto al natural a un león, se valió de un perro para esculpir la tensa musculatura de la fiera al devorar una serpiente[5] (il. 4).



3. Fuente del rey o de Neptuno, Priego de Córdoba.

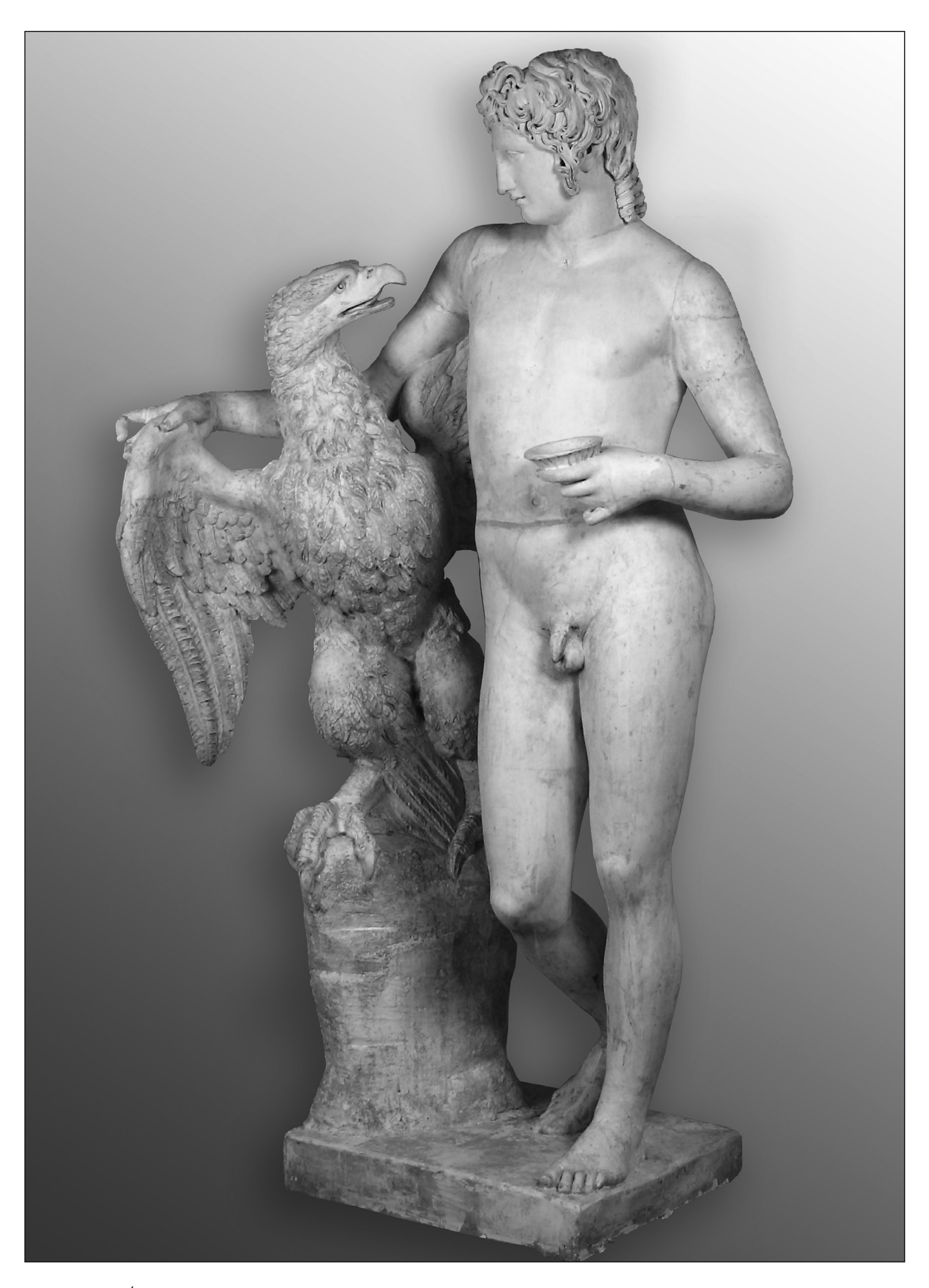


4. José Álvarez Cubero, león abatiendo un monstruo marino, Fuente del rey, 1793. Priego de Córdoba.

En 1794, cuando Álvarez Cubero llega a Madrid para estudiar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por recomendación de su protector, se aloja en la casa del Escultor de Cámara de Carlos IV, el académico Manuel Álvarez de la Peña, llamado "el Griego". Ese artista que, con el diseño del arquitecto Ventura Rodríguez, fue el autor de la *Fuente de Apolo* en el madrileño Paseo del Prado, se valió en su taller de la habilidad de su pupilo, al cual se le atribuye la estatua del Invierno que figura en el pedestal de dicha fuente[6]. Álvarez Cubero, que fue un adelantado alumno, al final de sus estudios ganó el Primer Premio de Primera Clase de Escultura, al realizar dos relieves, uno "de pensado" y otro "de repente", con la representación del *Traslado de los Restos de San Isidoro a León* y *La irritación de Manasés contra Isaías*. Gracias a este galardón la Academia le concedió una pensión de 12.000 reales anuales para que pudiese perfeccionar, en París y en Roma, sus conocimientos artísticos. El escultor dejaba de ser un provinciano para incorporarse al mundo sin fronteras del arte universal de su tiempo.

En el año 1800, para un artista de la época, París era una ciudad plena de atractivos y nuevos horizontes estéticos. A un andaluz de mente despierta lo que artísticamente le ofrecía la capital de Francia era verdaderamente sugerente. Alumno de Claude Dejoux, antiguo discípulo de Coustou, muy pronto Álvarez Cubero asimiló el arte francés que, entonces, había pasado del rococó al neoclasicismo. En el Colegio de Medicina asistió, en las salas de disección, a las clases sobre la Anatomía humana y, en el Museo del Louvre, se familiarizó con las obras de la escultura griega. Es muy fácil imaginar la avidez con que el artista español recibió todo lo que le aportaba la Ciudad Luz, tanto desde el punto de vista artístico como conceptual.

Álvarez Cubero presentó, en el Salón del año 1802, el yeso *Ganímedes* (il. 5), obra que obtuvo una Medalla de Honor dotada con 500 francos. El premio le fue entregado personalmente por Napoleón. La estatua, que el escultor envió a España en 1804, se conserva hoy en el museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Un vaciado en bronce de la misma ha sido colocado en el Paseo de Colombia en Priego de Córdoba. El tema del príncipe troyano, que por su hermosura Zeus raptó transformado en águila para transportarlo al Olimpo y convertirlo en el copero de los dioses, desde el manierismo hasta el siglo XIX ha sido tratado por muchos pintores y escultores modernos. Símbolo del amor homosexual y de la platónica elevación espiritual, originó versiones diferentes tanto por la edad de Ganímedes como por la forma de su representación[7]. Correggio, Rembrandt y Rubens pintaron el acto violento del secuestro de un Ganímedes niño sorprendido y asustado. El Ganímedes de Rembrandt, que representa a un niño de pecho arrebatado de la cuna es una versión anticlásica, de carácter satírico, carente de todo significado alegórico de la exaltación de la belleza corporal.



5. José Álvarez Cubero, *Ganímedes*, 1804. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº inv. E-10.

En Francia en el siglo XVII Eustache Le Sueur, en el XVIII Charles Natoire y en el siglo XIX Jean-Baptiste Regnault pintan a un Ganímedes adolescente que, violado en pleno vuelo, contempla arrobado al águila que amorosamente le secuestra. En la escultura francesa del siglo XVIII, el tema de Ganímedes es recurrente. Tanto Claude-Clair Francin y Nicolas-François Dupré como Guillaume Coustou -el maestro del profesor parisino de Álvarez Cubero- Barthélémy Blaise, Pierre Julián y Joseph-Charles Marin escogieron el presentar a Gamínedes de pié y cuerpo entero junto al águila al que acaricia amorosamente. De lo que no cabe duda es que Álvarez Cubero tuvo que conocer alguna de estas esculturas, muchas de ellas todavía impregnadas del gusto rococó[8]. Totalmente neoclásica es la escultura frontal y cerrada sobre sí misma que hizo de Ganímedes el danés Thorvaldsen. El príncipe troyano, con gorro frigio, de perfil y de rodillas da, con su copa, de beber al águila.

Respecto a España y con anterioridad al *Ganímedes* de Álvarez Cubero, hay que señalar que en 1781 el escultor José Rodríguez siguiendo un modelo antiguo, que redujo al tamaño de tres cuartas partes de la altura, ganó el concurso trienal de la Academia, obteniendo el 2º premio de 3ª clase, compartido con el también escultor Pablo Gago. Su obra de barro cocido y en un estado regular, forma parte de la colección del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando[9]. El discípulo "más adelantado y que sabía más" de Mengs, el neoclásico pintor Francisco Javier Ramos, en 1786, compuso en Roma para un príncipe ruso un cuadro de la fábula de Hebe, que satisfizo tanto al comitente que acto seguido hizo le pintase otro lienzo compañero representando a Ganímedes[10].

Cuando, en 1804, llegó la estatua de Ganímedes de Álvarez Cubero a España, los miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando examinaron la obra con detenimiento. A las preguntas que sobre ella les pidió el secretario de la corporación, el arqueólogo Isidro Bosarte, respondieron "que Álvarez va por buen camino [...] que la estatua es buena pero que sin embargo hallan algunos defectos" que se pueden "remediar mediante su docilidad". Para concluir afirmando que "la parte de Estatua es mejor en su total que en la superior y que en dicha parte superior advierten algo corto el cuello. Que en todo el cuerpo advierten la falta de morbidez o blandura", aconsejando al escultor que en sus obras "se ciña a la sencillez de los griegos"[11].

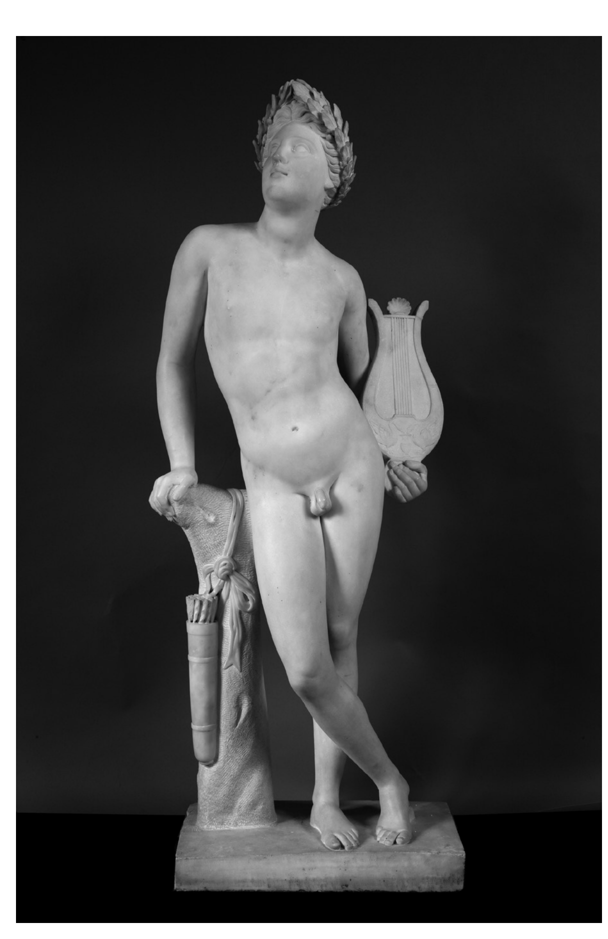
En 1805 Álvarez Cubero, que se había casado con Isabel Bouquel, la futura madre de sus tres hijos, de los cuales el primero fue un malogrado escultor que murió en 1830, partió para Roma, ciudad en la que nacieron sus otros dos hijos, Aníbal que fue arquitecto y fundador de una saga de ilustres constructores y Carlota, su única hija. En Roma vivirá veinte años seguidos. Álvarez Cubero, que era hombre trabajador y tranquilo, muy pronto se integró al ambiente artístico y erudito de carácter cosmopolita que reinaba en la ciudad, entonces centro de atracción de los espíritus más lúcidos del mundo occidental. Con los artistas españoles residentes en Roma mantuvo una fraternal amistad que se incrementó cuando los pintores José Aparicio, José Madrazo y Juan Antonio de Ribera, igual que él, se negaron a jurar rey de España al intruso José I Bonaparte. Encerrados en la cárcel del Castillo de Sant´Angelo, lograron que les sacara de la prisión Canova, amigo de Álvarez Cubero.

En 1809, acuciado por la penuria económica, el escultor acabó aceptando un encargo que tenía relación con Napoleón, el invasor de España. Ante la posible visita del emperador francés, las autoridades romanas dispusieron que se acomodase, en el palacio del Quirinal, un dormitorio digno del huésped, cuyo hijo era, además, Rey de Roma. Para tan importante alcoba y cámara de descanso, Álvarez Cubero hizo cuatro relieves en los que se representaban cuatro sueños famosos de la Antigüedad: *Leonidas en las Termopilas, El sueño de Cicerón, Patroclo*

apareciéndose a Aquiles y Julio Cesar viendo iluminadas sus armas. El techo fue pintado por Dominique Ingres, el gran artista francés que entonces era un joven adscrito al purismo clasicista más estricto. El tema escogido por Ingres era *El sueño de Ossian*, el bardo gaélico cuyos supuestos fragmentos poéticos publicó, en el siglo XVIII, James Macpherson y fueron fuente de inspiración de fantásticas evocaciones del mítico mundo septentrional del romanticismo[12].

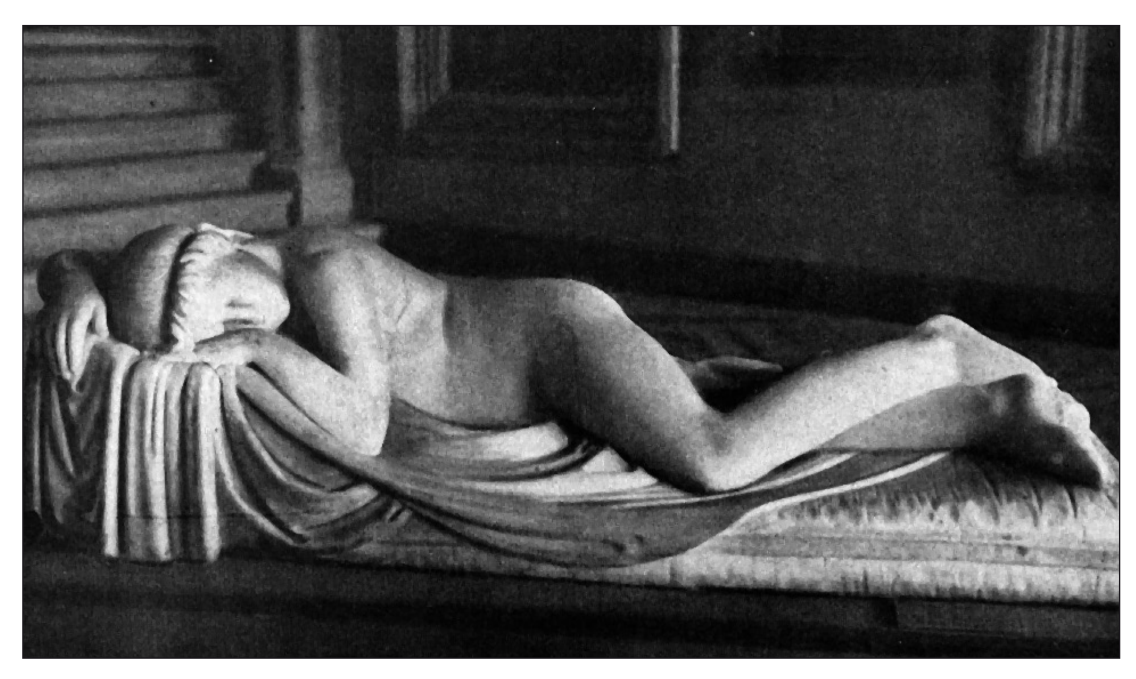
Napoleón no llegó a dormir en tan precioso dormitorio, que fue desmontado posteriormente. Los cuatro relieves de Álvarez Cubero, que pasaron al Museo Vaticano, fueron dibujados y grabados por Pablo Goglielmi y Francisco Garzoli y se conocen por su publicación en 1832. Por su parte Ingres, que recuperó el lienzo que, bastante destrozado, había sido vendido, lo restauró y agrandó, cambiando su formato oval en rectangular y lo donó a Montauban, su ciudad natal, en la cual se puede admirar en el Museo dedicado al artista.

Para la Galería de esculturas de la Casa del Labrador en Aranjuez, el rey Carlos IV, antes de la Guerra de la Independencia, encargó a Canova cuatro estatuas que, al no poder realizarlas él pidió fuesen hechas por los pensionados españoles en Roma. Álvarez Cubero realizó entonces la estatua de *Apolino,* que nunca llegó a enviar por haberla vendido, en un momento de estrecheces económicas y que, más tarde en 1815, esculpió en mármol para Fernando VII. La figura esbelta del joven dios amante de la música tiene la gracia del arte praxitélico (il. 6). A la misma estética pertenece la estatua de *El amor dormido* (il. 7) del Museo de San Telmo en San Sebastián, en la que el bello cuerpo de un joven vagamente hermafrodita está tratado con una extrema delicadeza. Otro mármol, del mismo género, es el de un *Joven con un cisne*, obra de gran empeño artístico (il. 8).

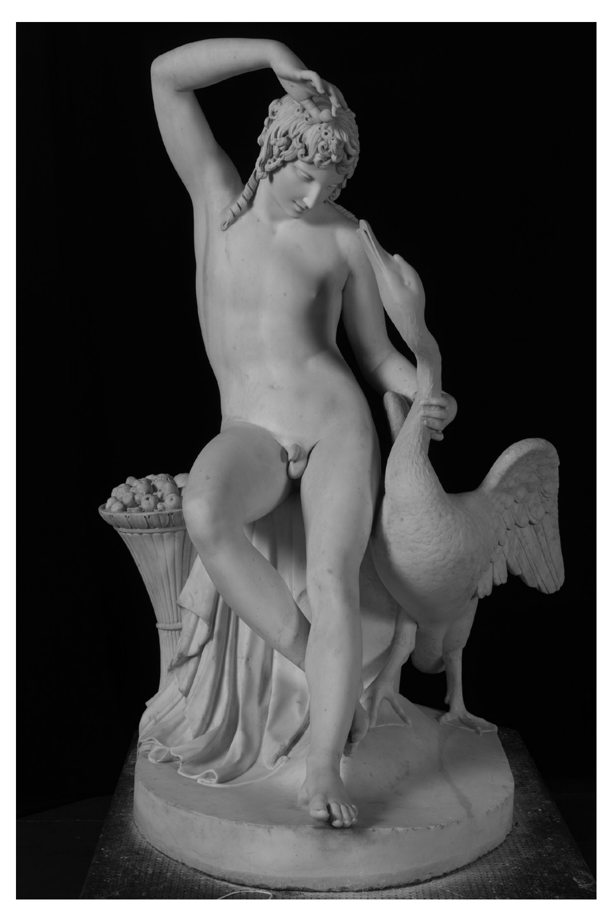


6. José Álvarez Cubero, *Apolino*, 1819. Museo del Prado, Madrid.

Durante todos los años pasados en Roma, Álvarez Cubero siguió, pese a los avatares históricos, en contacto con la Casa Real Española. En Roma frecuenta al exiliado Carlos IV y a Godoy. Desde España Fernando VII le nombró, en 1818, Escultor de Cámara con 15.000 reales anuales de haber y, en 1823, Primer Escultor Real. Obra importante realizada para la Corona española fue la *Estatua sedente de la reina María Luisa de Parma* en mármol, siguiendo el modelo que Canova había escogido para la representación de *Leticia Bonaparte*, la madre de Napoleón, es decir, la del "retrato intemporal, que idealizado fija la imagen de la persona dentro de un



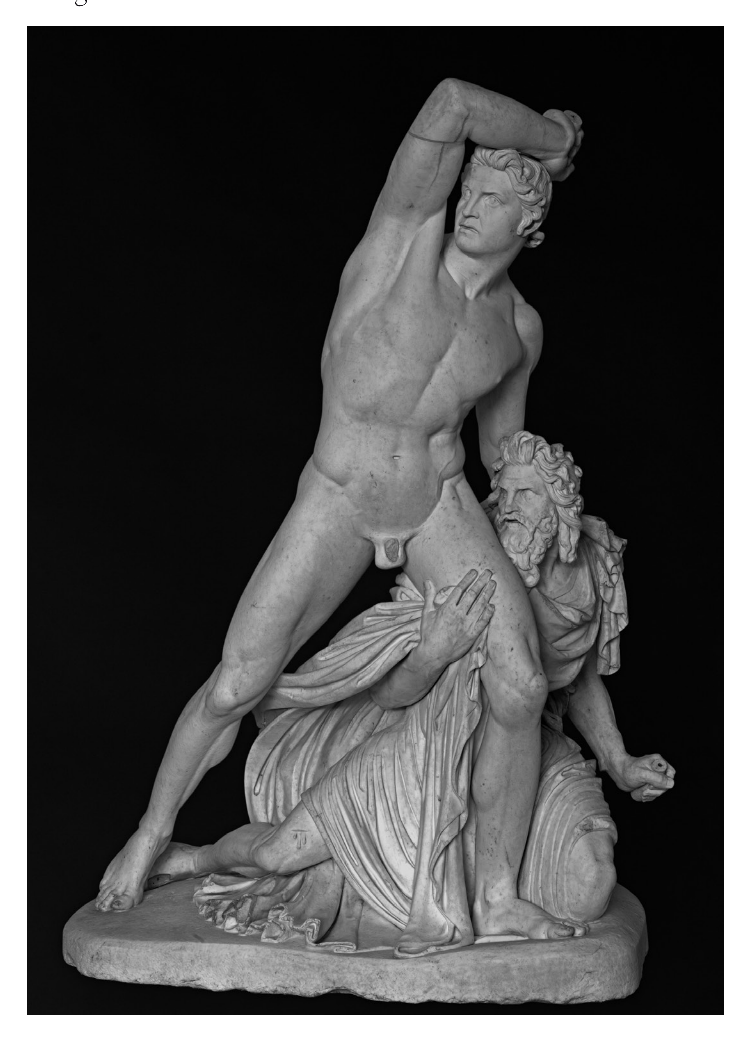
7. José Álvarez Cubero, *El amor dormido* 1819. Museo del Prado. Madrid.



8. José Álvarez Cubero, *Joven con un cisne*, 1809. Museo del Prado, Madrid.

tiempo inmovilizado para la eternidad". La obra de Álvarez Cubero que, durante décadas, estuvo colocada al aire libre en los Jardines del Moro del Palacio Real de Madrid, tras ser restaurada está hoy expuesta en la Casa del Príncipe de Aranjuez.

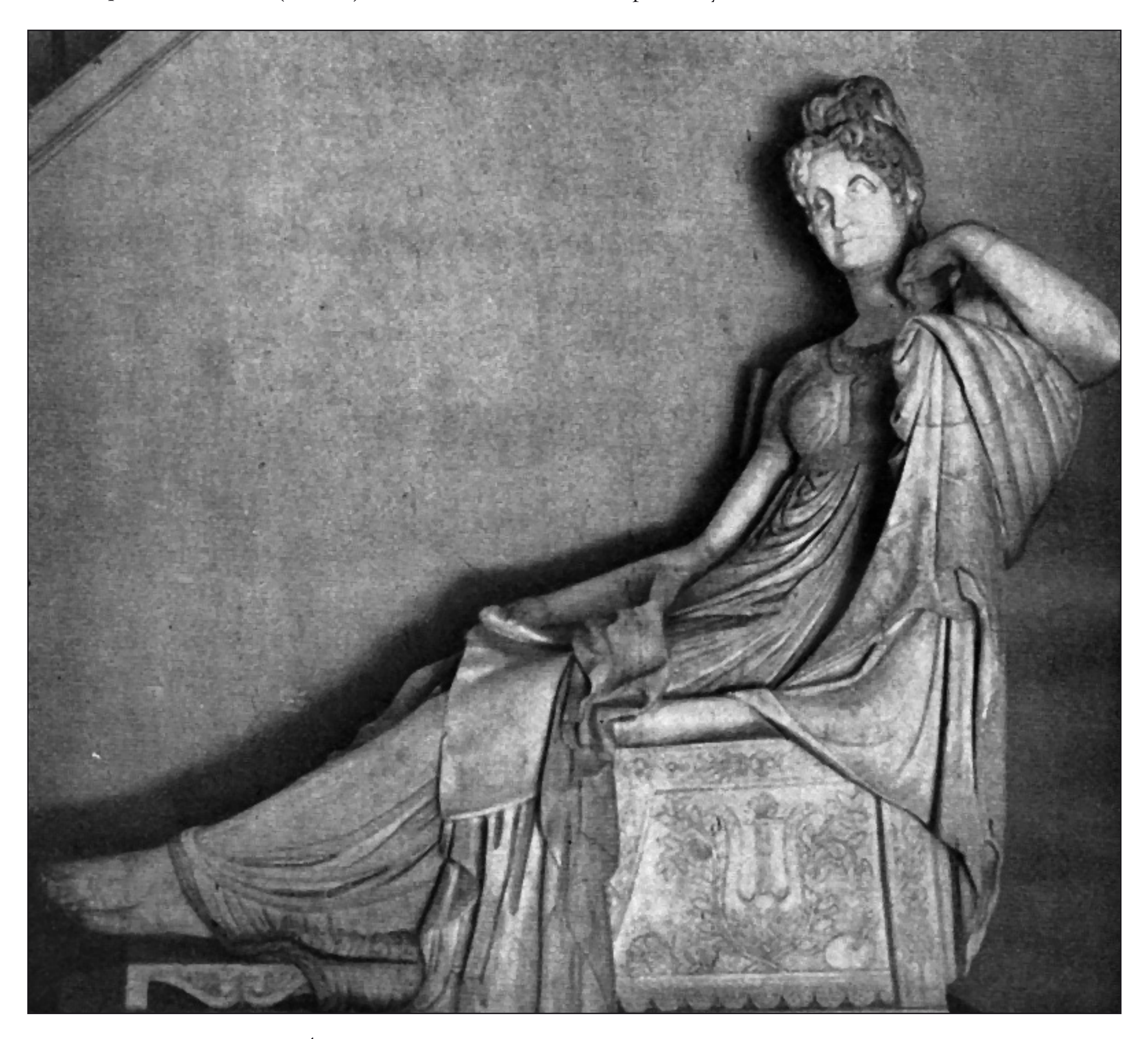
La obra más significativa y célebre de Álvarez Cubero es el grupo *El Sitio de Zaragoza* (il. 9). Esculpida en mármol, con aliento épico, en ella el escultor exalta el heroísmo del hijo que, en el fragor de la batalla contra los invasores, al ver herido a su anciano padre, acude a su defensa arremetiendo con su espada al enemigo. Es un canto al valor numantino de los españoles. Inspirada en *Los Tiranicidas* y en *El galo moribundo* de la Antigüedad, esta obra consagró a su autor. Conocida por los extranjeros como *Nestor defendido por su hijo Antíloco en la Guerra de Troya*, fue exhibida en Roma. Metternich y el emperador de Austria en vano quisieron comprarla para llevarla a Viena. Pasada al mármol, en 1823 fue enviada a España. Expuesta en el Museo del Prado de Madrid, desde un primer momento recibió los parabienes de los poetas que, como el Duque de Frías señalaron "el noble y bélico talante" del "fuerte mancebo" que impávido, con "el ademán sañudo" muere en el combate defendiendo a su progenitor y a su patria. "¡Álvarez inmortal!" exclamó en sus versos José Félix Reinoso al elogiar tan emblemática escultura.



9. José Álvarez Cubero, *El sitio de Zaragoza,* 1825. Museo del Prado, Madrid.

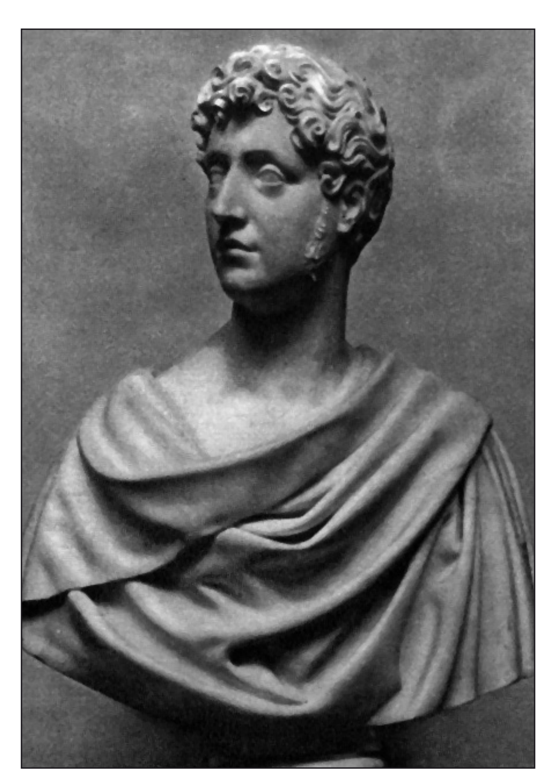
Aparte de la vinculación oficial de Álvarez Cubero con la Corona española hay que señalar la relación artística que en Roma tuvo con el mecenas y coleccionista Carlos Miguel Fitz-James Stuart, XIV Duque de Alba. Este noble, aficionado a las Bellas Artes y a la Arqueología, era un personaje extraordinario que coleccionó no sólo esculturas antiguas sino también adquirió obras modernas del "nuevo clasicismo"[13]. En un país en el que el coleccionismo tradicionalmente se limitaba a la pintura, el Duque Carlos Miguel compraba y encargaba esculturas de los artistas más avanzados, con los que mantenía contactos personales, visitando sus estudios, siguiendo de cerca la evolución de su arte e invitándoles a su casa para conocerlos mejor. Por sus *Diarios* sabemos que, al no poder adquirir esculturas de Canova por su alto precio, se contentó con las obras de los escultores españoles del entorno canoviano. También sabemos que compró los yesos *El Sueño* y *La Noche* del danés Thorvaldsen. Su pasión por la escultura era tal que le llevó a encargar al arquitecto Isidro González Velázquez el proyecto de una "Galería Pública de Escultura" que se instalaría en el jardín del madrileño Palacio de Liria.

Para el Duque de Alba, Álvarez Cubero hizo la estatua sedente en mármol de su madre *La marquesa de Ariza* (il. 10). De similar factura que la ya citada de la reina María Luisa



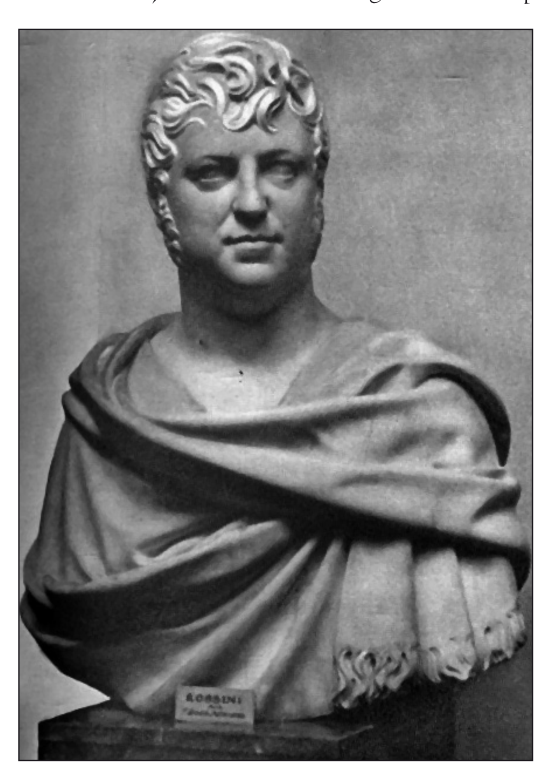
10. José Álvarez Cubero, *La marquesa de Ariza*, 1816. Casa de Alba, Madrid.

de Parma, esta escultura repetía el modelo de la estatua de Leticia Bonaparte de Canova. Con esta escultura la linajuda Casa de Alba se equiparaba a la Casa Real. Obra importante entre las varias encargadas a Álvarez Cubero por el Duque Carlos Miguel fue su propio retrato (il. 11). El busto en mármol que se conserva en el Palacio de Liria de Madrid nos muestra a un apuesto aristócrata. Con sus rizados cabellos, grandes patillas, afectado rostro y una túnica que cubre sus desnudos hombros, el duque es la imagen misma de una persona joven y de buen ver. Retrato prerromántico, es como un emblema del noble ilustrado. Del mismo género es también el busto de *Rossini* (il. 12), amigo del Duque que fue un gran aficionado a la música. La gruesa contextura del compositor, de redonda testa, hace que su busto recuerde los antiguos retratos romanos de la época imperial.

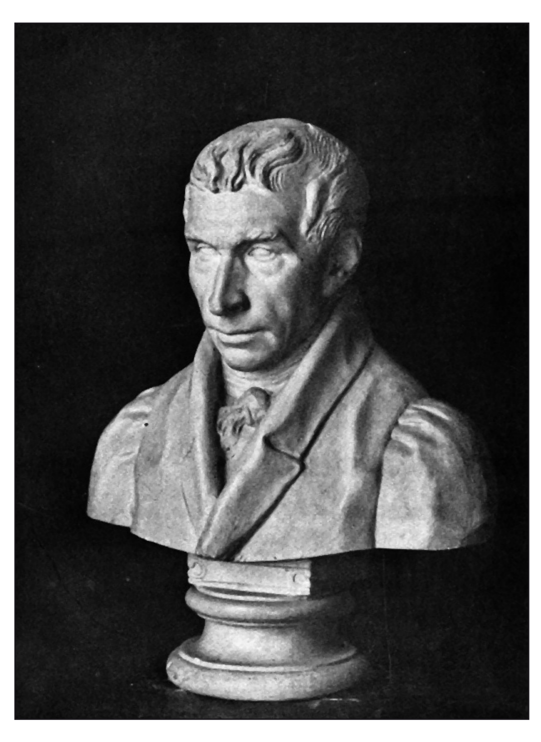


11. José Álvarez Cubero, *Duque Carlos Miguel*. Casa de Alba, Madrid

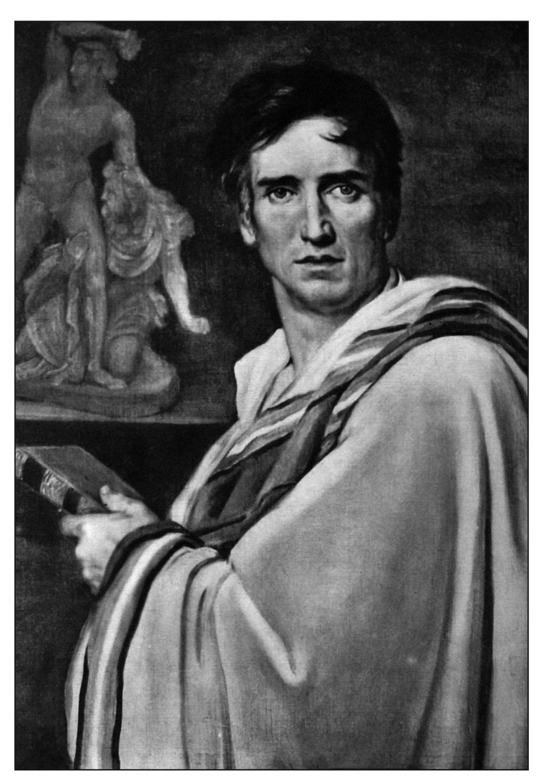
En el mes de mayo de 1825, después de haber vivido veinte años seguidos en Roma, tras un viaje accidentado, regresaba a España Álvarez Cubero[14]. Venía con su familia y cargado de honores. En Roma había sido nombrado Académico de San Lucas, en París había sido distinguido por el Instituto de Francia y nombrado correspondiente en otras ciudades europeas. En Madrid fue muy bien recibido por sus compatriotas. Por su fama y su edad era ya un histórico. Su actividad en la Corte fue más académica que de trabajo. De ese momento data el busto en yeso que hizo del escultor *Esteban de Agreda* (il. 13), Director de la Real Academia de San Fernando. El rostro grave del retratado y su correcto atuendo, de chaqueta y corbata de lazo, están tratados con el realismo que luego caracterizará la escultura decimonónica española hasta principios del siglo XX. Álvarez Cubero, que al año y medio de su retorno a España, fallece en el mes de noviembre de 1827, fue enterrado con todos los honores de una gloria nacional. No es extraño que, en 1827, al encargarse el escultor Ramón Barba de ornar la fachada del Museo del Prado con



12. José Álvarez Cubero, *Rossini*, 1817. Casa de Alba, Madrid.



13. José Álvarez Cubero, *Esteban de Agreda*, 1826. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº inv. E-187.



14. Juan Antonio de Ribera, *Retrato del escultor José Álvarez Cubero*. Colección particular.

los medallones en los que figuran los grandes artistas españoles del pasado, desde Berruguete hasta Velázquez pasando por Ribera, Zurbarán y muchos otros más, el único moderno fuese Álvarez Cubero. Vestido de uniforme oficial y condecorado, entraba así en el Parnaso español.

En 1837, diez años después del fallecimiento de Álvarez Cubero, el literato Eugenio de Ochoa escribía en el *Semanario Pintoresco Español* una semblanza del desaparecido escultor. Según sus palabras "fue Don José Álvarez Cubero de buena estatura, de formas bien proporcionadas, de color trigueño, enjuto de carnes, rostro expresivo, nariz delgada, ojos pardos algo hundidos pero vivaces y animados; sencillo en su porte y aunque frecuentemente descuidado, afable de trato, dulce de carácter, modesto y sin presunción, aunque conocía sus fuerzas, como todos los que las tienen"[15]. Esta descripción literaria, típica del artista apuesto y moderno, coincide con el retrato al óleo que Juan Antonio de Ribera hizo de su amigo Álvarez Cubero (il. 14), en un lienzo en el que, visto en tres cuartos de perfil, con la cabeza girada hacia el espectador, parece mirar con intensidad hacia delante. Con el cuello abierto y sobre sus hombros un alba capa, sostiene con su mano izquierda un libro, quizás de Historia de España o de Mitología. En el fondo del cuadro se ve el grupo escultórico *El Sitio de Zaragoza*, la obra que le procuró la mayor fama. El aura romántica de este retrato es evidente. La actitud tensa del artista denota un temperamento vehemente y una profunda vida interior. Los descendientes de Álvarez Cubero conservan otro retrato del artista en su edad madura, cuando regresó a España, obra también de Ribera.

Cuando en 1827, un año antes de que falleciese Francisco de Goya en Burdeos (Francia), muere en Madrid José Álvarez Cubero, se cerraba un período esencial del arte contemporáneo. Con el triunfo del Romanticismo se iniciaba una nueva etapa artística que conduciría a las vanguardias. Álvarez Cubero, el amigo y émulo de Antonio Canova, "*il soave* maestro", era el epígono de un

periodo ya histórico[16]. Autor de una obra que tras su formación en el tardo barroco andaluz, con la asimilación del clasicismo en París y Roma había alcanzado la cumbre de la belleza ideal y la más alta elevación moral, era el último representante en España del arte purista de inspiración helénica. Su obra era museable. Como hombre era la culminación de una saga de profesionales dedicados a las tareas del arte. Descendiente de una familia provinciana de maestros de obras, sus hijos educados en el ambiente cosmopolita de la Roma de principios del siglo XIX daban una continuidad a la dedicación tradicional de sus antepasados. Tras la prematura muerte, en 1830, de su hijo mayor el escultor neoclásico José Álvarez Bouquel, fue su segundo hijo, el arquitecto Anibal González Bouquet quien dio continuidad a la estirpe, al ser el fundador o cabeza de tres sucesivas generaciones dedicadas al arte de la edificación. En el punto central de su biografía, coincidente con el cambio del Antiguo Régimen a la Edad Contemporánea, la gloria inmarcesible de José Álvarez Cubero sigue iluminando el difícil tránsito que se operó en España hacia la modernidad.

NOTAS

1 TORMO, Elías, *Levante*, Madrid: Guías Regionales Calpe, 1923, p. 182, refiriéndose al sepulcro de la marquesa de Ariza, la Madre del XIV Duque de Alba en la iglesia arciprestal de Nuestra Señora de la Asunción en Liria (Valencia). Este monumento parietal que sufrió gran deterioro, está situado en el lado derecho del Altar Mayor. Diseñado por Álvarez Cubero, que realizó el medallón con el retrato en perfil de la Marquesa, el resto es obra del escultor Antonio Solá, que, en 1832, acabó de esculpir las figuras que flanquean el conjunto fúnebre. Su arte se consideró como modélico en el siglo XIX, a la altura de las obras de Canova.

2 FERNÁNDEZ LÓPEZ, Rafael, *José Alvarez Cubero: figura cumbre de una saga de alarifes, escultores (José Alvarez Bouquel) y arquitectos (Aníbal Alvarez Bouquel, Manuel Aníbal Alvarez Amoroso y Ramón Aníbal Alvarez y García de Baeza),* Priego de Córdoba: Ayto. de Priego de Córdoba, 2011.

3 Antonio PONZ, en su libro *Viaje de España,* Madrid, 2ª ed., tomo X, carta IV, 1786, arremete contra la capilla del Sagrario "No sé que Pedrajas fue quien la hizo y se cuenta cómo por maravilla que trabajaron con ella otros doce maestros en calidad de oficiales". También informa que "Pedrajas fue quien realizó los pabimentos embutidos de piedra" que con criterio neoclásico juzga ridículos por figurar "dados o cubos con sus claroscuro" en vez de "ser y figurarse llanos"; v. a. editorial Aguilar, 1947, pp. 877 y 878.

4 GÓMEZ Y GÓMEZ, Tomás*, Vida y obra de Don Antonio Caballero y Góngora,* Córdoba: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Ayto. de Priego de Córdoba, 1989; ARANDA DONCEL, Juan, *El Obispo Caballero y Góngora y la Escuela de Bellas Artes en Córdoba*, Córdoba: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Ayto. de Priego de Córdoba, colabora Obispado de Córdoba, 1989. Según este autor en la nómina de becarios de la Escuela de Bellas Artes fundada en Córdoba por el Obispo Caballero "no aparecen el escultor Alvarez Cubero ni el pintor Diego Monroy y Aguilera".

5 Sobre el patrimonio escultórico local de Priego de Córdoba, vid. MORENO CUADRO, Fernando; y MUDARRA BARRERO, Mercedes, *Escultura Barroca en Priego de Córdoba*, cat, exp. Córdoba: Ayto. de Priego de Córdoba, Junta de Andalucía y Universidad de Córdoba, 1993; BONET CORREA, Antonio, *Andalucía Barroca*, Barcelona: 1978; BONET CORREA, Antonio, "La Fuente del Rey", *Adarve*, nº 269 (1978), pp. 4-7.

6 Sobre la escultura de imágenes religiosas del siglo XVIII en la ciudad de Álvarez Cubero, vid. MORENO CUADRO, Fernando; y MUDARRA BARRERO, Mercedes, *op. cit.*; CRUZ YABAR, Mª Teresa, *El escultor Manuel Álvarez (1721-1797)*, tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense.

7 GOETHE, Johann Wolfgang von, *Viaje a Italia* (traducción de Scholz Rich), Barcelona: Los libros de Siete Leguas, 2001, p. 145. Aquí cuenta como el 18 de noviembre de 1786 vio en Roma el cuadro que atribuido a la antigüedad, pero restaurado por Mengs, era obra enteramente suya, representa a Ganímedes ofreciendo una copa de vino a Júpiter, el cual, sentado y barbudo, agradecido besa al bello adolescente. Según Goethe "debo decir que no conozco nada más bello que la figura de Ganímedes: la cabeza y la espalda". Dicha obra al parecer entusiasmaba también a Winckelmann, que fue víctima de la broma que le gastó su amigo Mengs, que quería demostrar que los pintores modernos podían alcanzar la perfección de los antiguos, vid. ROTTEGEN, "Storia de un falso: il Ganimede de Mengs", *Arte Ilustrata*, VI (1973), p. 261 y nota 3.

8 PRESTON WORLEY, Michel, "The image of Ganymede in France, 1730-1820: The survival of a Homoerotic Myth", *The Art Bulletin*, vol. 76, nº 4 (1994), pp. 630-643.
V. a. para el aspecto médico del tema el texto de FONTES DA COSTA, Palmira, "A representaçao do corpo hermafrodita no seculo XVIII", en *Representacoes do corpo na ciencia e na arte*, Lisboa: Centro das Ciencias de Universidad, 2012, pp.165-179.

9 AZCUE BREA, Leticia, *La escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: catálogo y estudio*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, p. 292.

10 JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier, "crear artífices yluminados en el buen camino de el Arte: los últimos discípulos de Mengs", *Goya*, nº 340 (2012), pp. 220-224. Dichos cuadros se conservan en el Museo Estatal de Arkhangelskoe.

11 AZCUE BREA, Leticia, *op. cit.*, pp. 382-387.

12 A propósito de Ingres y Álvarez Cubero el profesor Manuel Peláez del Rosal en el anexo nº 1 del Boletín Informativo de la *Revista Fuente del Rey*, Priego de Córdoba (2008), p. 2, reproduce dos dibujos de Ingres que representa uno a *Álvarez de pie* y el otro *Álvarez sentado* y un panorama de paisaje urbano de Roma en el cual figura en un templo el nombre del escultor. Sin duda alguna este último dibujo de vista de la localización del taller o domicilio romano del artista. Vid. VIGNE, George, *Dessins d´Ingres. Catalogue raisonné des dessins du musée de Montauban*, París: 1995, pp. 462, 463 y 548; PANSU, Evelyne, *Ingres: dibujos*, Barcelona: 1981, pp. 24 y ss. Entre los diversos artículos que Peláez del Rosal ha publicado sobre Álvarez Cubero en la *Revista Fuente del Rey* destaquemos el titulado "Apunte biográfico de Fernando Martín (1737-1818) maestro granadino de Álvarez Cubero", nº 201 (sept. 2000), pp. 5-7.

13 CACCIOTI, Beatriz, *El XIV Duque de Alba coleccionista y mecenas de arte antiguo y moderno. Il duca d´Alba collezionista e mecenate di arte antica e moderna*, Madrid: CSIC, Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, 2011. En especial ver en este volumen el capítulo de Leticia Azcue Brea, "Panorama del Coleccionismo de escultura moderna en España en el primer tercio del siglo XIX", pp. 41-58.

14 Tras el accidentado viaje en barco de Álvarez Cubero y su familia, con un naufragio en las costas de Perpignan, Álvarez Cubero hace un alto en Zaragoza. Sobre su relación con el joven escultor Ponciano Ponzano (1813-1877), futuro autor del tímpano del Congreso de los Diputados de Madrid y de los dos leones de la entrada de dicho edificio, vid. PARDO CANALIS, Enrique, "Autobiografía" (manuscrita por el artista aragonés), en *Escultores del siglo XIX*, Madrid: CSIC, Inst. Diego Velázquez, 1951, pp. 312-358.

15 OSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería Biográfica de Artistas españoles del siglo XIX,* Madrid: 1ª ed. 1868 y 2ª ed. 1883. Hay una edición facsímil de la 2ª ed., Madrid: Giner, 1975.

16 El gran arquitecto Francisco Jareño en su discurso *Importancia de la Arquitectura y sus relaciones con las demás Bellas Artes*, pronunciado en 1880, en la inauguración del año académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, al referirse a la parcial emancipación moderna de la escultura para ser colocada "en espacios cubiertos y convenientemente aderezados" cita como obras significativas y relevantes: "La *Psiquis* de Canova, el *Apolo* de Alvarez, el *Mercurio* de Thorvaldsen y *las Gracias* de Fogelberg".

LA MODA EN LA PINTURA DE RETRATOS DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE A CORUÑA (1850-1920)

Susana Cendán Caaveiro

Resumen: Las pinturas seleccionadas se contextualizan en la segunda mitad del siglo XIX, un periodo ecléctico caracterizado por el exceso que propiciará todo tipo de estructuras diseñadas para constreñir y enmascarar el cuerpo femenino. La apariencia de las mujeres que documentan las pinturas es la consecuencia visible del momento histórico que les ha tocado vivir, pero sobre todo ilustran el decisivo papel que ha jugado la pintura de retratos en el entendimiento de la evolución de la indumentaria en Occidente.
Palabras clave: Moda, arte, industria, creatividad, innovación.

FASHION IN PORTRAIT PAINTINGS OF THE MUSEUM OF FINE ARTS OF A CORUÑA

Abstract: The selected paintings register in the second half of the 19th century, an eclectic period characterized by the excess that will propitiate all kinds of structures designed to compel and to mask the feminine body. The appearance of the women who document the paintings is the visible consequence of the historical moment that they have had to live, but especially they illustrate the decisive paper that has played the painting portrait in the understanding of the evolution of the apparel in West.
Key Words: Mode, art, industry, creativity, innovation.

LA MODA EN SU CONTEXTO

En su reveladora publicación *El imperio de lo efímero*, Gilles Lipovetsky[1] se queja de la escasa interrogación teórica que la moda ha generado en las sociedades occidentales. El prestigioso sociólogo francés está en lo cierto, aunque su verdad admita ciertos matices referentes a cómo la percepción e investigación sobre la indumentaria se intensifica en países como Francia, Inglaterra o Estados Unidos y, por ser el caso que nos toca, se visibiliza tímidamente en España, en donde, si me lo permiten, hasta hace bien poco hablar de moda en determinados círculos intelectuales suponía poco más que un sacrilegio.

El conservadurismo congénito de la clase intelectual española, su desinterés absoluto por el mundo de la indumentaria o su ceguera a la hora de incluir en sus análisis una evolución histórica de la moda con sus particularidades ideológicas, sociales y estéticas, nos ha conducido en parte a situaciones tan rocambolescas como la que se produjo a propósito de la exposición de Yves Saint Laurent en la Fundación Mapfre[2] de Madrid. La exposición fue anunciada por los responsables de la institución y la prensa como "la primera retrospectiva que se presenta en España sobre el gran artista y diseñador, un repaso

completo a 40 años de creación"[3], es decir, como un acontecimiento único, obviando que en el año 2008 en la Fundación Caixa Galicia[4] de A Coruña se celebró una muestra similar que fue igualmente publicitada como una exposición "única e irrepetible"[5].

Es verdad que en la muestra de Madrid se exhibían un mayor número de diseños del modisto francés o que su argumento conceptual y retrospectivo era similar al de la propuesta gallega. Pero si en los matices reside la diferencia, es justo señalar que la exposición madrileña carecía de la amplitud de miras y la hondura intelectual de la de A Coruña, en donde los diseños se complementaban con los objetos y obras artísticas que los habían inspirado: el emblemático vestido Mondrian de 1965 se exhibía junto a la pintura original del autor holandés, lo mismo sucedía con los trajes inspirados en Braque, Picasso, Matisse, Warhol, Lichtenstein o Wesselman. En suma, el espectador pudo contemplar no sólo las piezas icónicas que situaron a Yves Saint Laurent en la cima de la alta costura, sino también obras claves de la historia del arte[6] y la vanguardia europea cuya presencia no resulta habitual en los espacios artísticos gallegos. Una feliz simbiosis cuyo señalamiento brillaba por su ausencia el día de la presentación de la exposición madrileña. Quizá por desconocimiento, quizá por calculadas estrategias de marketing, lo cierto es que en ningún medio se desveló que la Fundación Pierre Bergé había cedido las piezas de su colección tan sólo tres años antes a la Fundación Caixa Galicia de A Coruña. Un ejemplo de desmemoria atroz en un tiempo record.

No creo que sirva de excusa ampararse en el carácter periférico de A Coruña o que la imaginación nos haga creer que la entonces todopoderosa Fundación Caixa Galicia permitiese que una inversión de tal magnitud pasase inadvertida. Resulta difícil olvidar la generosidad de la extinta Caja gallega a la hora de publicitar sus producciones: enormes pósteres a todo color en los *fingers* de los aeropuertos, carteles presidiendo las avenidas de las principales ciudades, anuncios millonarios en prensa y revistas especializadas, invitaciones personalizadas a críticos y representantes de la cultura... un entramado exuberante ajeno a la invisibilidad. Sin embargo, poco de aquel dispendio permaneció en el imaginario colectivo. Es como si en vez de sólo tres años hubiese transcurrido un siglo, permaneciendo la vanguardia del sofisticado edificio diseñado por Nicholas Grimshaw -inaugurado sólo dos años antes, en 2006- como el emblema de un tiempo ficticiamente próspero. Sólo cabe esperar que *monsieur* Pierre Bergé -el artífice de las actuales itinerancias de la firma Saint Laurent- no desacredite, con su avidez empresarial, el legado creativo de uno de los forjadores fundamentales del diseño de moda contemporáneo.

No sabemos qué hubiese sucedido si en lugar de Yves Saint Laurent -un pez gordo de la moda- se hubiese tratado de alguno de los peces gordos del arte. Tal vez la indolencia hubiese sido menor. Pero en moda parece que todo está permitido, por ser, como señalábamos anteriormente, una disciplina que en España se evita o se aborda de manera superficial.

Afortunadamente la percepción de la moda ha ido mejorando en los últimos años. En Galicia, la Escuela de moda de la Universidad de Vigo (ESDEMGA) lleva años generando un tejido investigador, creativo y profesional que no ha dejado de ser reconocido en los ámbitos más prestigiosos. Las publicaciones de moda comienzan a tener voz propia gracias al empeño de determinadas editoriales que, como Gustavo Gili, invierten en la edición de monografías y estudios generales de gran calidad. Y en Madrid, el Museo del Traje complementa su magnífica colección con exposiciones temporales que, sin estar al nivel de lo que se ofrece en contextos internacionales, consigue dinamizar puntualmente una oferta expositiva estigmatizada por la irregularidad. Estamos lejos de crear un tejido expositivo especializado en diseño de moda como el anglosajón, en donde, por citar un ejemplo, en un mismo semestre[7] pueden

coincidir exposiciones deslumbrantes -*Diaghilev y los Ballets Rusos* en el Victoria & Albert Museum, *René Gruau* en la Somerset House, *Drawing Fashion* en el Design Museum o una apabullante representación del diseño japonés contemporáneo en el *Barbican*- con montajes didácticos que constituyen toda una lección de escenografía y que se complementan con publicaciones serias y rigurosas que traslucen un trabajo de investigación de años. No se trata de espectáculos aislados cuya finalidad es el brillo fugaz. Estamos hablando de exposiciones de tesis que, además, cuentan con el fervor del gran público, lo cual permite a las instituciones que las gestionan obtener sustanciosos beneficios con los que equilibrar sus arcas. Y lo más importante, el espíritu que las guía es el de la continuidad: estudiosos de todo el mundo esperamos ansiosos la presentación de sus temporadas expositivas.

Vivimos tiempos convulsos en los que determinadas instituciones ven mermados sus presupuestos y paralizadas sus actividades: la realización de exposiciones temporales, cursos, talleres, edición de publicaciones y folletos, etc., se convierten en hándicaps que obstaculizan multitud de iniciativas. La elección del Museo de Bellas Artes de A Coruña como parte clave de esta investigación no es casual. El museo cuenta entre sus fondos con una importante colección de pintura que lo sitúa a la cabeza de las instituciones museísticas nacionales. La voluntad de dotarlo de una mayor visibilidad así como el análisis de determinadas piezas de su colección desde el punto de vista de la interrelación entre pintura y moda, ha propiciado un recorrido pensado para profundizar en la evolución de la indumentaria entre 1850 y 1920. Setenta intensos años en los que la moda se ha transformado de manera radical, desde los miriñaques de época victoriana hasta la imagen andrógina de la *garçonne* moderna.

Los retratos seleccionados para el análisis se contextualizan en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, un periodo ecléctico en el que la silueta femenina se caracteriza por el exceso y la pasividad que propician todo tipo de estructuras diseñadas para constreñir y enmascarar el cuerpo femenino. Evidentemente el formato protagonista de la narración es la pintura, y dentro de ésta, el retrato, pues fueron las mujeres de las clases pudientes y acomodadas las que gozaron de la posibilidad de adquirir y conservar ropa de calidad y a la moda. Una moda que provenía de un París consolidado como referente del gusto mundial, y cuyos dictámenes se conocían a través de las incipientes revistas de moda, las cuales permitirán a mujeres de todo el mundo diseñar su imagen en consonancia con las tendencias parisinas. La gran paradoja es que la moda se empapa -como en el presente- de una abrumadora uniformidad, al menos en los reducidos círculos de las sociedades avanzadas y prósperas. Es cierto que se desconocía el carácter democrático del presente, pero también lo es el que pocas mujeres estaban dispuestas a ignorar los ecos globalizadores del gusto parisino.

En definitiva, la indumentaria de las mujeres que documentan las pinturas objeto de estudio nos cuentan infinidad de historias. Son la consecuencia visible del momento histórico que les ha tocado vivir, pero sobre todo ilustran el decisivo papel que han jugado las artes plásticas en general, y la pintura en particular, en el entendimiento de la historia de la indumentaria en Occidente.

VISITANTES DE MARTE

Comenzaremos con una cita[8] de James Laver a propósito de la imagen pública de la mujer a mediados del siglo XIX, "un visitante de Marte que contemplase a un hombre con

redingote y sombrero de copa, y a una mujer con una crinolina habría pensado que se trataba de distintas especies". Efectivamente, y vista desde el presente, la apariencia de aquellas mujeres enfundadas a cualquier hora del día en espectaculares vestidos confeccionados con lujosos y sofisticados tejidos se nos antoja tan distante como extrañamente atrayente. Laver asocia esta atracción con toda una serie de códigos simbólicos que identifican a la crinolina[9] con un instrumento de seducción que mantenía a las mujeres en un estado de permanente agitación. Quizá la imagen cinematográfica que mejor ilustra esta percepción sea la de Scarlett O'Hara bajando frenéticamente las escaleras de Tara. El movimiento de la crinolina del vestido de Scarlett adquiere personalidad propia, pasando a ser un complemento fundamental en la estrategia de seducción que despliega la actriz a lo largo de todo el filme. El vestuario que luce Vivian Leigh en *Lo que el viento se llevó*[10], ideado por Walter Plunkket, uno de los diseñadores más prestigiosos del Hollywood de los años 30, resulta imprescindible a la hora de interpretar un tiempo y unos valores presentados con una cierta nostalgia en un contexto durísimo, la Guerra de Secesión norteamericana (1861-1865). En toda la estructura fílmica subyace una lectura subliminal que anuncia el final de un tiempo marcado por la segregación, el racismo y unos valores obsoletos, y el nacimiento de otro abierto a la convivencia en la igualdad y el respeto entre los seres humanos. No obstante, la nostalgia argumental que recorre el filme no impide la consideración del carácter ontológico adquirido por determinadas escenas, como aquella en la que Scarlett, dispuesta a recuperar Tara a toda costa, confecciona un vestido con un viejo cortinón de terciopelo verde, un gesto que permanece inalterable en la retina de millones de espectadores.

La crinolina[11] o miriñaque -conocida en España como pollera, por su forma similar al de una jaula- surgida en el año 1856 constituirá una vuelta al pasado que resucita el vestido ostentoso del siglo XVIII. Olvidado el breve lapso que supuso el estilo imperio de cortes fluidos y muselinas ligeras y transparentes, la silueta que se consolida a mediados del siglo XIX es la de una mujer volumétrica, pasiva y, en cierta manera, aprisionada en su propia jaula. La novedad que aportan los nuevos miriñaques -éstos se habían utilizado con anterioridad en distintos formatos y materiales- viene de la mano de las innovaciones tecnológicas, gracias a las cuales es posible fabricar estructuras económicas y más ligeras, cosiendo a la enagua aros de acero flexible. Una circunstancia que contentaría a muchas mujeres que evitaban así el utilizar capas de pesadas y tiesas enaguas. Y es que entre 1830 y 1914 vestir ropa interior era sinónimo de incomodidad, pues implicaba el tener que cubrirse con un sinfín de engorrosas prendas, algo que atenuarían los nuevos miriñaques, permitiendo a las mujeres moverse con mayor gracilidad.

A pesar de la conseguida ligereza, la crinolina no dejó de estar en el punto de mira de la crítica periodística. Periódicamente las caricaturas satíricas ilustraban con gran mordacidad los aprietos que sufrían las mujeres con sus crinolinas en la vida diaria, obligándolas a desplazarse de lado, sentarse con mucha dificultad en los carruajes, sortear los caprichos del viento o vigilar el fuego de las chimeneas para que no prendiese en sus voluminosas e inflamables faldas. Contamos con una valiosísima imagen cinematográfica que ilustra lo dicho y que funciona en sentido opuesto a la escena protagonizada por Scarlett O'Hara bajando las escaleras de Tara. Nos referimos a la escena del *Orlando*[12] de Sally Potter en la que la protagonista trata de desplazarse con una embarazosa crinolina a través de un corredor, sorteando todo tipo de mobiliario. La protagonista -papel interpretado por la camaleónica Tilda Swinton- se ve obligada a caminar de manera zigzagueante y cómica. Inspirada en la novela homónima (1928) de Virginia Wolf, *Orlando* visibiliza problemáticas

tabúes como la homosexualidad, la sexualidad femenina o el rol que debían desempeñar las mujeres atrapadas en capas de sofisticados encajes y miriñaques. El vestido[13] de *Orlando* metaforiza la vida de las mujeres limitadas a la condición de floreros. Su sumisión les impide avanzar física e intelectualmente, pues han de sortear toda una serie de "obstáculos" que van más allá de la apariencia física. Se trata, en suma, de visibilizar conductas y convencionalismos que dictaminan qué debe pensar y cómo debe vestir una mujer.

Las crinolinas alcanzarán su máxima dimensión a finales de 1860, es entonces cuando la tendencia comienza a cambiar, alisándose en el frente y concentrando todo el volumen en el trasero, el cual se magnificará gracias a una diversidad de ingeniosos rellenos y estructuras.

La mujer retratada por Dionisio Fierros en el año 1857 es Carmen Moscoso de Altamira (il. 1) perteneciente a la alta aristocracia gallega. Su porte en poco nos recuerda el carácter jovial y desenfadado de Scarlett O'Hara, o la curiosidad incómoda del Orlando de Sally Potter. Lejos del ámbito cinematográfico, el retrato de Carmen Moscoso ilustra la realidad del ideal femenino de la época: la mujer virtuosa, delicada e inaccesible que vive entregada al buen funcionamiento del hogar. Ligeramente ladeada, la silueta de la mujer se recorta sobre un fondo oscuro. Viste de negro, lo cual contribuye a resaltar su palidez. La palidez extrema, de aspecto casi enfermizo, es uno de los signos que nos permiten identificar el origen social, informándonos del valor que las élites acomodadas concedían a la ociosidad, virtud que les permitía mantener un cutis blanquecino que las diferenciaba y posicionaba como clase. El papel que jugaban las sombrillas y parasoles, complementos imprescindibles en el arreglo femenino, no era en absoluto casual. La novelista y profesora estadounidense Alison Lurie[14] retrata de manera gráfica el ideal femenino victoriano limitado por una serie de valores religiosos, familiares y domésticos: "aunque siguiese siendo sumisa, dulce y recatada, ahora además se suponía que tenía recursos, que era práctica, caritativa, devota y, sobre todo, profundamente maternal, capaz de educar y guiar a los muchos hijos que debía tener".

El negro se pone de moda a partir del año 1863, con motivo de la viudedad de la reina Victoria de Inglaterra, una decisión emotiva que duraría casi cuarenta años y que abriría una profunda brecha en la supremacía de la moda inglesa, cuyo testigo recogerá París. España, gobernada por Isabel II, sucumbe a los dictados de la moda parisina, encabezada por una embajadora de excepción, la emperatriz Eugenia de Montijo[15]. De ascendencia española, su matrimonio con Napoleón III, en el año 1853, generará fructíferos beneficios a la industria de la moda francesa. Conocedora de su influencia, la emperatriz pondrá todo su empeño en promocionar[16] la moda francesa, consciente de que ésta generaba no sólo riqueza sino también creatividad. Su extraordinaria visión ayudará a transformar la moda de su país en el motor de una poderosa y prometedora industria cuya preponderancia permanecerá intacta hasta nuestros días.

La reina vestía con orgullo las creaciones de los modistos franceses en actos oficiales, recepciones o viajes, imponiendo unos gustos en el vestir que eran imitados en toda Europa. Las fastuosas crinolinas, los escotes generosos, los coloridos brillantes de las telas, sus peinados... la reina era consciente del atractivo de su imagen y lo ejercía inteligentemente, sumando activos al proyecto político de su marido, el emperador Napoleón III, con el que compartía el mismo objetivo de situar a Francia en el punto de mira de la moda internacional.

La biografía de Dionisio Fierros contiene el halo del héroe romántico que, habiendo salido de la nada -procedía de una familia humilde de origen campesino- consigue brillar en un mundo que por tradición le parecía negado. Sus dotes para el dibujo llaman la



1. Dionisio Fierros, *Doña Carmen Moscoso de Altamira,* 1857. Museo de Bellas Artes, A Coruña.

atención del aristócrata al que sirve, el cual no duda en patrocinar y alentar el talento del pintor adolescente. El joven Fierros deja de ser un simple sirviente para convertirse en uno de los pintores más solicitados de la corte Isabelina. Comienza así un periplo que lo lleva al Museo del Prado en donde estudiará y copiará las obras de los grandes maestros y a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, institución clave para consolidar su formación. Sin embargo, serán las enseñanzas del gran Federico de Madrazo[17] las que calarán de una manera profunda en la forma de hacer de Fierros, algo perceptible en la exquisita resolución formal de los numerosos retratos que nos ha legado.

Existe abundante literatura sobre la influencia que ha ejercido Federico de Madrazo en la pintura de Dionisio Fierros, aspecto constatable en el retrato de Carmen Moscoso. Su parecido con la emblemática Condesa de Vilches[18], retratada por Madrazo en 1853, es innegable en muchos aspectos: en la composición del fondo neutro, en la posición ligeramente ladeada de la figura, sentada en un butacón, o en la disposición del chal en los brazos del asiento. Sin embargo, y a pesar de su indudable maestría, la pintura de Fierros carece del encanto de la Condesa de Vilches, cuya pose y fascinadora sonrisa reflejan la extraordinaria capacidad de Madrazo para construir una imagen seductora -una sutil combinación de idealización y parecido[19] con la que logra una especie de *photoshop* de la época- con la que supo ganarse la lealtad de una clientela acomodada para la que no tendría rival.

Peinada a la moda, con el pelo liso separado en dos por una raya al medio que posiblemente se sostenía con un moño bajo y, sin apenas adornos y joyas, la templanza del retrato de Fierros congenia con un ideal de elegancia que se manifestaba, no sólo a través de la vestimenta, sino también con calculados gestos y miradas. El pronunciado escote en uve ribeteado de encaje, muy en boga en esos años, el rosa pálido del chal de raso de seda y el pañuelo de encaje que sostiene en su mano izquierda -complemento habitual en los retratos femeninos y cuya función era tanto decorativa como de higiene- logran en parte matizar la sobriedad del negro del vestido, cuyo tejido -posiblemente terciopelo- resulta difícil precisar.

Saber elegir el traje que requería cada ocasión reflejaba un dominio del protocolo que gozaba de gran reputación social, máxime en un contexto en el que la vida cotidiana estaba estrictamente reglamentada. No debemos obviar el hecho de que las mujeres debían variar su vestimenta varias veces al día. La exigencia de una serie de normas en el vestir obligaba a utilizar telas y colores diferentes para el día y para la noche, optándose en ocasiones por la remodelación de vestidos antiguos pues resultaba más económico que adquirir los muchos metros de tela que se necesitaban para cubrir los ostentosos miriñaques. Costumbre que nos sugiere el vestido que luce Nieves Solís (il. 2) la mujer del retrato realizado por Carlos Luis de Ribera y Fieve[20] en el año 1864.

Los años sesenta del siglo XIX marcarán una nueva tendencia en la evolución del miriñaque, éstos se aplanan por delante de tal forma que el volumen comienza a desplazarse hacia la parte trasera. Nieves Solís, como era habitual en los retratos de época, luce sus mejores galas, pero su vestido parece un tanto desfasado: la crinolina se ajusta a la forma de campana de los años cincuenta y el corpiño, rematado en un pronunciado pico, se fortalece gracias a la inserción de ballenas en el forro. Si a todo ello añadimos la presión ejercida por el corsé, la realización de determinados movimientos debía de resultar de lo más disuasorio. No sucede lo mismo con su peinado. A diferencia del liso de Carmen Moscoso, la cabeza de Nieves Solís se ahueca por medio de un recogido alto elaborado con ondas, lo que le resta severidad y aporta naturalidad al rostro.



2. Carlos Luis Ribera y Fieve, *Retrato de Nieves Solís*, 1864. Museo de Bellas Artes, A Coruña. (Depósito del Museo del Prado).

El tejido elaborado en muaré, el amplio escote adornado con volantes de encaje de chantillí y, sobre todo, el rosa brillante del vestido nos informan de los avances conseguidos en el terreno de los tintes naturales y artificiales, del florecimiento de una industria del tejido de lujo que pondrá en circulación matices y tonalidades nunca vistas. La prosperidad del momento se refleja en la indumentaria, ahora más que nunca expresión del origen social y la riqueza.

Orgullosos, los maridos cederán protagonismo a sus mujeres, transformadas en la expresión visible de su poder. La moda masculina sucumbe ante la femenina permitiendo que se establezcan las bases de lo que será el traje sastre actual. La chaqueta larga de corte entera -inspirada en el redingote[21] inglés- se convierte en la prenda básica fundamental. Atrás quedan adornos y bordados, para empezar a valorarse la maestría de un buen corte y el empleo de tejidos de calidad. Los excesos del pasado dan paso a un colorido discreto y

reducido, básicamente, al color de las corbatas. La imagen impecable del dandi se consolida en el imaginario masculino del siglo XIX, impregnándolo todo con aquella máxima según la cual la verdadera elegancia consiste en pasar inadvertido.

ATISBOS DE FUNCIONALIDAD

A medida que avanzamos, el XIX se perfila como un periodo ecléctico en el que despuntarán personalidades tan contradictorias como brillantes en el establecimiento de códigos capaces de imprimir nuevos rumbos a la historia de la indumentaria. Uno de ellos sería sin duda Charles Frederick Worth (1825-1895) el cual por sus orígenes constituye toda una paradoja, pues el considerado creador de la alta costura no es francés, sino oriundo de Bourne, una pequeña localidad situada en el distrito de Lincolnshire, al noreste de Inglaterra. Worth abre su primer salón en París en el año 1858, poniendo en práctica una fórmula inédita. Si en el pasado la confección de ropa era cosa de anónimos sastres y costureras que trabajaban para satisfacer los gustos individuales de la clientela, con Worth la moda se convierte en un asunto propio de especialistas. Es él el que impone su gusto diseñando prototipos inéditos que adapta a las clientas cuando éstas acuden a su salón, diciéndoles lo que está bien o esta mal, y anticipándose a lo que será la imagen del modisto moderno: un profesional con una sólida preparación y dotado de un talento creativo que lo diferencia y hace único.

Mujeres de todo el mundo aceptarán sin discusión los gustos del maestro, apoyando su criterio con una lealtad que será clave para la pervivencia de la firma hasta bien entrado el siglo XX, extendiéndose su influencia más allá del atlántico. A pesar de que sólo se podían limitar a elegir, las damas de la alta sociedad esperaban impacientes las colecciones que Worth diseñaba cada temporada. El maestro daba así un paso más en la génesis de la moda moderna, priorizando la novedad como una de sus máximas. Su arrolladora personalidad eclipsaría el influjo de mujeres poderosas como la emperatriz Eugenia de Montijo, a la que finalmente seduce y se une en la causa de consolidar París como capital mundial de la moda. Sus méritos no sólo modificarán la percepción de la moda como una experiencia creativa y única, sino también el entendimiento del modisto como un creador respetado e idolatrado por el público.

Las tácticas de *merchandising* de Worth resultarán sin embargo bastante más radicales que sus diseños. El modisto se mantuvo firme en la perpetuación de un ideal femenino profusamente ornamentado, pasivo e inaccesible, mantuvo el corsé y se limitó simplemente a modificar la forma de la crinolina, aplanándola por delante y generando todo un cúmulo de protuberancias en la zona del trasero conocidas como polisón. Sus fabulosas creaciones forman parte de un mundo lujoso y decadente en un contexto en el que cada vez más voces exigían una vestimenta racional que liberase a la mujer de los opresivos armazones que limitaban su emancipación.

En la misma década que Worth abre su casa de modas en París, en Londres, otra pionera, la americana Amalia Bloomer, predicaba su credo en pos de los derechos de la liberación femenina. Vestida de manera excéntrica, con chaquetas con forma de casaca y pantalones bombachos -diseñados por ella misma- que le llegaban hasta los tobillos, Amalia Bloomer se erige en el faro de la nueva mujer, una mujer liberada de corsés que utiliza pantalones en su vida cotidiana sin prejuicio alguno. Sus prédicas constituyeron un fracaso en una sociedad que no estaba preparada para asimilar una imagen tan radical, limitándose

su éxito a una minoría de mujeres intelectualmente adelantadas e independientes. El resto la ignoró, así como la prensa, en donde fue despiadadamente ridiculizada en multitud de viñetas y caricaturas satíricas.

El significado simbólico del pantalón, una prenda tradicionalmente asociada al imaginario masculino, veía en las teorías feministas de Bloomer[22] la amenaza de una supremacía que, de momento, nadie estaba dispuesto a aceptar, ni siquiera las propias mujeres. No obstante, el que el pantalón fuese solo cosa de hombres era cuestión de tiempo, y la propia Bloomer tendría, sólo unas décadas después, la venganza servida en bandeja de plata. Alrededor de 1890, el *bloomer*, el mismo pantalón bombacho que ella había izado como bandera y por el que había sido cruelmente ridiculizada, sería asimilado por miles de mujeres de todo el mundo para satisfacer la nueva afición de moda: montar en bicicleta[23].

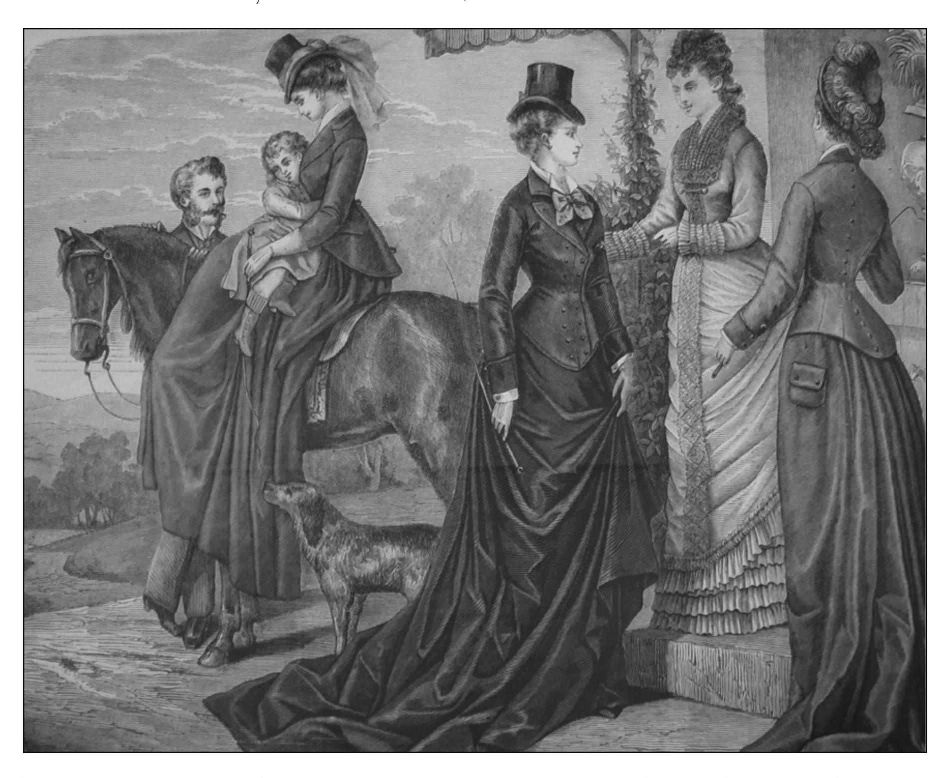
Las actividades al aire libre demandarán prendas confortables, prácticas y resistentes. La pasión que despiertan deportes como la equitación consigue tímidos pero relevantes avances en la evolución de la indumentaria femenina. Nace así, hacia 1830, una de las aportaciones más notables de la moda del siglo XIX, el traje de amazona[24]. Con claras connotaciones masculinas, el traje de amazona incorporaba prendas propias del universo masculino: chaquetas cortas, camisas, corbatas y sombreros de copa. El único detalle que marcaba la diferencia era el uso de faldas largas que obligaban a las mujeres a montar de lado. Los paralelismos, sin embargo, se detienen ahí. La imagen cinematográfica de la escritora George Sand montando a caballo -metáfora de una manera de ser libre y ajena a convencionalismos- era, en el caso de la mujer española, un certero espejismo.

Realidad que no impide que el *Retrato de señora* (il. 3) realizado por Casimiro Sainz y Saiz[25] en el año 1879 ejerza sobre el espectador contemporáneo una poderosa fascinación. Posando en plena naturaleza, la mujer viste un conjunto de camisa, falda larga con cola y chaqueta entallada y abotonada en el frente, dejando entrever, con gesto tímido, la puntilla que remata las enaguas y uno de sus botines. En una de sus manos porta una fusta y en la otra un guante, cubriendo la cabeza con el típico sombrero de copa anudado por un lazo de gasa lo suficientemente largo para que éste pudiese flotar al viento al ritmo del caballo. Un gesto relacionado con calculadas estrategias de seducción. Tanto el color negro del vestido, como el tejido con el que está confeccionado -posiblemente paño- responden a una exigencia de funcionalidad. Una demanda de la que cada vez más mujeres se hacían eco y en cuyo éxito jugaría de nuevo un papel decisivo una invención inglesa: el traje sastre.

Compuesto por piezas sueltas combinables entre sí, chaqueta de corte impecable a juego con una falda del mismo color, la invención del modisto inglés Redfern a mediados de la década de los cincuenta del siglo XIX permitiría a las mujeres viajar, pasear o ir de compras con comodidad. Es verdad que las reglas sociales las obligaba a utilizar corsés, pero al menos la nueva vestimenta les ofrecía la posibilidad de disfrutar de jornadas de ocio sin tener que esquivar todo tipo de obstáculos e inclemencias climáticas adornadas con bordados, puntillas o miriñaques. Estamos hablando de una moda que se intensifica en la década de los años setenta y que sería bien conocida por las españolas a través de revistas de moda, muchas de las cuales ofrecían patrones para realizar modelos caseros como los que ilustra el grabado (il. 4) publicado en el número de mayo de 1876 de *La moda elegante*, una publicación clave en la construcción y el entendimiento de la moda como un eficaz instrumento de seducción.



3. Casimiro Sainz y Saiz, *Retrato de señora,* 1879. Museo de Bellas Artes, A Coruña.



4. Modelos de patrones para confeccionar trajes de amazona. La Moda Elegante Ilustrada, vol. 15, 14 de mayo de 1876. Museo de Bellas Artes, A Coruña.

EL NUEVO ROCOCÓ

Los años setenta del siglo XIX coinciden con la supremacía absoluta del polisón, cuya vigencia se extenderá hasta finales de la década de los ochenta. Muchos autores convienen en interpretar el surgimiento de esta moda excesiva con el agotamiento de un mundo de privilegios condenando a desaparecer. El ascenso imparable de la clase trabajadora reivindicando sus derechos en el contexto de una Europa sumida en un proceso de industrialización feroz, llevaba aparejado el establecimiento de nuevos códigos de conducta que obligarán a la vieja aristocracia a reinventarse y adaptarse a una época de profundas transformaciones sociales que, por paradójico que resulte, en cuestiones de indumentaria coincide con un estilo profusamente ornamentado y nostálgico de un pasado rococó exiguo.

Más allá de la función provocadora con la que se suele identificar el juego de protuberancias, estructuras y rellenos que dan forma al enorme trasero artificial del polisón, su aparición debe ser entendida como una evolución de las crinolinas, más aún si tenemos en cuenta que su función apenas difiere de aquellas en la construcción de un ideal de mujer atrapado en rígidas construcciones culturales y sociales. Una mujer invisible en el ámbito profesional y cultural, pero exageradamente visible en lo que se refiere a su imagen pública.

El estilo polisón compuesto de abullonados, drapeados, pasamanerías, lazos, cintas, pompones, etc., inaugura un modelo femenino que parece inspirado en la decoración de sus salones: borlas, telas rígidas de cortinas, tapicería y demás excesos decorativos que con razón fueron bautizados como estilo tapicero. Caracterizado por la profusión de detalles y adornos, el estilo tapicero no variará la apariencia de las damas en lo sustancial. El vestido de colores pastel de la ilustración (il. 5) ejemplifica al detalle un estilo en el que no había cabida para la sencillez. Realizado en faya de seda brillante, el vestido se compone de volantes, guarniciones de encaje, flecos y cintas, formando un gran lazo en la parte trasera. El polisón se adorna como si fuese una pieza de tapicería: delantal drapeado, abullonados decorados con flecos de seda y superposiciones de lazadas. La parte del corpiño se acomoda a la forma del corsé, dibujando una cintura alta y estrecha.

A simple vista la complejidad de la confección apabulla, aunque en realidad no lo era tanto. El truco consistía en superponer las distintas piezas, una tras otra, sobre la falda base, hasta conseguir un volumen que evocaba el estilo recargado de los salones de moda. Un trabajo en el que jugarían un papel decisivo los artesanos que realizaban manualmente muchos de los adornos, y la máquina de coser, cuya aparición en el año 1846 permitirá abordar nuevos retos ahorrando tiempo y esfuerzo en la confección. Igualmente, los avances tecnológicos en el campo de la química optimizarán el rendimiento de las fábricas textiles, introduciendo tintes sintéticos cuyo resultado serán novedosos y brillantes colores que seducirán a mujeres de medio mundo, hecho que ilustra la espléndida coloración violeta del vestido de *La moda elegante ilustrada* (il. 6).

A pesar de lo inalcanzable que resultaba esta indumentaria para la inmensa mayoría de mujeres, es ahora cuando la moda da un paso decisivo en la construcción de sueños más democráticos, gracias a la publicidad de las revistas especializadas[26] y al surgimiento de grandes almacenes que, en el caso francés, comienzan a generalizarse a partir de los años treinta del siglo XIX. Las tiendas constituirán un inmejorable escaparate desde el que se incita al consumo y visibilizan prendas asequibles, sencillas y con una confección más que aceptable al alcance de un público medio que se inicia en una de las grandes aficiones de nuestro tiempo: ir de compras.



5. Ejemplos de estilo tapicero, La Moda Elegante Ilustrada, vol. 27, 22 de julio de 1872. Museo de Bellas Artes, A Coruña.



6. La coloración violeta del traje de la izda. ilustra el avance en el campo de los tintes sintéticos, La Moda Elegante Ilustrada, vol. 45, 6 de diciembre de 1872. Museo de Bellas Artes, A Coruña.

De todas las revistas de moda que surgen a lo largo del siglo XIX fue *La Moda Elegante Ilustrada* la que gozará de una vida más larga y ejercerá una considerable influencia. La revista, publicada por primera vez en París en el año 1859, se editaba igualmente en España, confirmando la superioridad de la moda parisina así como el éxito de la asociación de las publicaciones españolas con sus homólogas francesas, fórmula que sigue funcionando en la actualidad. Los subtítulos de los titulares de la revista constituían toda una declaración de principios: "Periódico de señoras y señoritas. Indispensable en toda casa de familia. Contiene los últimos figurines iluminados de las modas de París, patrones de tamaño natural, modelos de trabajos de agujas, crochet y tapicerías de colores". La oferta de la revista se completaba con subsecciones dedicadas a la novela, las crónicas, las bellas artes, la música, etc.

En sus páginas interiores la revista ofrecía toda una serie de consejos que, desde la óptica actual, chocan por su anacronismo: la mujer debía ser religiosa, responsable de la

moral familiar, salvaguardar el orden social, y no sólo ser cándida, pura y hasta santa, sino también parecerlo. Modelos de comportamiento en sintonía con una moral burguesa y conservadora que propugnaba un ideal femenino en el que ser mujer era sinónimo de pasividad. Es verdad que cualquier esfuerzo físico resultaba imposible con todo el cúmulo de volantes, túnicas, sobrefaldas y delantales (il. 6) que, sin ir más lejos, observamos en la indumentaria de las mujeres de la imagen. La ilustración lleva la firma de Heloise Leloir (París, 1820-1874) famosa miniaturista y acuarelista francesa, reconocida como una de las ilustradoras más prestigiosas del momento.

Las ilustraciones pervivirán con altibajos hasta la década de los años sesenta del siglo XX, momento en el que empiezan a ser abrumadoramente sustituidas por la fotografía. A pesar de su carácter anacrónico -encantador y decadente-, lo cierto es que los figurines iluminados fueron en gran medida los responsables de la internacionalización en el vestir. Su eco se dejaba sentir en todos los rincones del mundo próspero y civilizado, constituyendo un eficaz incentivo que dinamizó el consumo y el comercio, dando paso a una tendencia que ha pervivido hasta nuestros días y que subraya el influyente papel de las revistas de moda a la hora de difundir tendencias y construir -o destruir- mitos.

Cerramos el siglo con *La dama de los guantes grises* (il. 7) de Modesto Brocos[27] un pintor ecléctico cuya obra nos sitúa en el contexto cambiante de la moda de finales del siglo XIX. Realizada en el año 1880, la pintura muestra a una mujer apoyada en el marco de una ventana que se abre hacia un paisaje. Su pose transmite proximidad, incluso una cierta dejadez, dada la ligereza con que sostiene el abanico, el cual pende indulgentemente de su mano izquierda. El guante gris que cubre una de sus manos da título al cuadro. Del vestido, realizado en un tejido de tafeta de seda azul, llama la atención el escote cuadrado ribeteado con un volante plisado, detalle que se repite en la decoración de la manga del antebrazo. En la cabeza, una generosa pluma corona la parte central del sombrero. El polisón desaparece y con él toda su profusa ornamentación. Los vestidos se han simplificado, confeccionándose de una sola pieza que potencia, gracias a la acción de vigorosos corsés, la silueta femenina. Asistimos a un nuevo reto en el vestir conocido como estilo princesa[28]. Un estilo caracterizado por una silueta marcada y compacta que, a pesar de su aparente simplicidad, alejaba a las mujeres de la vida práctica tanto o más que otros estilos anteriores. Éstas seguían constreñidas por la acción de sofisticados corsés que ralentizaban su independencia e incorporación al mundo profesional. A pesar de todo, el proceso de evolución de la indumentaria hacia parámetros más funcionales resultará, a estas alturas del siglo, imparable, situándonos a las puertas de una gran revolución que culminará con la silueta plana y andrógina de la *garçonne* de los años veinte.

ANDROGINIA Y MODERNIDAD

El largo periodo de paz y prosperidad que representa la denominada *Belle Époque* (1895-1914) abarca una sucesión de estilos que ejercerán de correa de transmisión entre el pasado más reciente y el nacimiento de la modernidad. Una heterogeneidad que resulta palpable tanto en las tendencias artísticas como de moda. Resulta innegable que en el tránsito del siglo XIX al XX la indumentaria femenina se ha simplificado considerablemente. Cierto que los corsés continúan modelando el cuerpo femenino y adaptándolo a las siluetas de moda, pero su vigencia no impide el que se abran nuevos cauces para la experimentación y el progreso de la mano de determinadas actividades deportivas y del aprovechamiento de



7. Modesto Brocos, *La dama de los guantes grises,* 1880. Museo de Bellas Artes, A Coruña.

básicos que han ido reinventándose con los tiempos. Un caso paradigmático lo constituye el auge arrebatador del traje sastre femenino, reconvertido ahora, en el cambio de siglo, en una prenda básica que se utiliza indistintamente para el ocio y el trabajo. Las nuevas profesionales, secretarias, institutrices, dependientas, etc., exigen ropa cómoda y funcional. Asimismo, la práctica de actividades deportivas se entiende, en determinados círculos intelectuales, como sinónimo de igualdad y emancipación femenina. Las mujeres juegan al golf, practican tenis, nadan y, sobre todo, montan en bicicleta. El éxito de esta última propiciará el uso de prácticas faldas pantalón que no serán otra cosa que una versión actualizada de los ridiculizados *bloomers*. La bicicleta contribuirá a relajar el entendimiento simbólico del pantalón como una prenda exclusiva del universo masculino, aunque su aceptación social definitiva no llegará hasta después de la Segunda Guerra mundial. Todo apunta a que "las damas sedentarias trabadas por sus puntillas y volantes"[29] constituirán una especie en extinción en los esquemas del nuevo siglo.

Entretanto, diseñadores fundamentales como Paul Poiret abren su primera tienda de moda en París (1908) liberando a las mujeres del corsé mediante propuestas orientalizantes y novedosas relecturas del pasado. Su marcada personalidad consolida el camino iniciado por Worth en el entendimiento de la moda como una actividad fundamentalmente creativa. Su supremacía, sin embargo, durará poco, apagándose definitivamente tras la Primera Guerra Mundial. En pocos años, la contienda que consigue transformar el mapa político de Europa, favorecerá el nacimiento de una mentalidad pragmática en la que no tendrá cabida la opulenta belleza del diseñador.

El salto definitivo a la moda *sport*, tal y como la conocemos ahora, surge de manera espontánea tras la debacle europea. Con sus maridos en el frente, la Gran Guerra obligará a miles de mujeres a abandonar sus casas y trabajar. Necesidad que irá emparejada de la imposición de una vestimenta útil que acortará el largo de las faldas en un tiempo record. Cuando regresan de la contienda, los hombres[30] observan perplejos las piernas de sus mujeres, confirmándose la certeza de que la línea divisoria entre el siglo XIX y la modernidad ha quebrado definitivamente.

Está a punto de aparecer en escena una de las figuras más fascinantes de la moda de los años 20. Con el pelo corto, el rostro exageradamente maquillado y bronceado por el sol, las piernas al aire y su delgadez, la *garçonne* se resiste a ser considerada un florero. Fuma, bebe, conduce automóviles y parece tener muy presente el rol que socialmente está destinada a desempeñar en una sociedad que cambia y se transforma vertiginosamente. Su afán de alejarse de todo convencionalismo la lleva a ocultar su feminidad, anudándose vendas que disimulen el pecho o bajando la cintura de los vestidos a la cadera. Todo en su provocadora actitud[31] parece destinado a establecer una -más que efectiva- simbólica competición con el patriarcado masculino.

Mucho se ha especulado sobre la imagen andrógina de la *garçonne*, algo que desmiente Alison Lurie[32] al afirmar que ésta guarda más relación con la búsqueda compulsiva de la juventud que con la masculinidad o la androginia. De hecho la autora nos invita a analizar con detenimiento una indumentaria en la que, efectivamente, observamos aspectos propios de la ropa infantil: cuellos desmesurados, corbatas de lazo, blusas y faldas marineras, etc. Como quiera que fuese, lo cierto es que la ambigüedad de la *garçonne* ha inspirado películas, libros y pinturas, armonizando a la perfección con los movimientos de vanguardia que en la década de los años veinte estaban eclosionando en Europa.

La moda se complementa con los códigos funcionalistas, de formas geométricas simples y estructuras visibles que caracterizaban a la pintura, la arquitectura, las artes

aplicadas y el diseño[33]. Estamos en un momento crucial en el que se transforma de manera radical la manera de entender el arte. Un contexto arrollador en el que las vanguardias, con sus búsquedas totalizadoras, jugarán un papel fundamental, yendo más allá de la mera revolución formal y extendiendo su credo -la obra de arte total- a todos los ámbitos de la vida cotidiana, incluida la moda. El dogma de Mies van der Rohe según el cual "sólo lo auténtico puede ser bello" calará de manera profunda en toda una generación de diseñadores que, como Coco Chanel, Madame Paquin o Jean Patou, apostarán por el valor de la autenticidad y la practicidad. Chanel reinventa el concepto de feminidad obligando a las mujeres de la alta sociedad a lucir ropa realizadas con tejidos pobres e inusuales como el punto, empleado hasta entonces en la confección de ropa interior y de faena. De la misma manera que Kurt Schwitters componía sus *collages* Merz con materiales de desecho, Chanel utilizaba joyas falsas para emular la alta joyería, contraviniendo todos los códigos de la opulencia, pues el objetivo no era exhibir riqueza, sino y simplemente ornamentarse. La actitud de Chanel, su carácter poco convencional e irónico, resulta muy similar a la de los artistas de vanguardia con los que colaboró: detrás de cada uno de sus gestos subyace la intención de potenciar los valores creativos y la originalidad.

Concluimos el análisis con *La dama del papagayo* (il. 8) la extraña mujer retratada por Jesús Rodriguez Corredoira (Lugo, 1889 - Santiago de Compostela, 1939) en su aventura neoyorkina de los años veinte. El cuadro está fechado en el año 1926, en pleno apogeo de la *garçonne*. Sin embargo, y a pesar de su imagen de *femme fatal*, es poco probable que Corredoira, un autor introvertido y desinteresado por las novedades estilísticas de su tiempo[34], pretendiese sugerir un modelo de emancipación femenina. La dama del papagayo debe enmarcarse más bien dentro de la lógica de la pintura simbolista que caracterizaba a las mujeres como seres lejanos, seductores y perversos. Percepción que se acentúa si tenemos en cuenta las profundas convicciones religiosas del autor y su contradictoria relación con el disfrute de los placeres mundanos.

A pesar de lo mucho que se ha comparado a *La dama del papagayo* con determinados retratos de Zuloaga o Romero de Torres, artistas a los que Corredoira admiraba sinceramente, lo cierto es que éstos parecían más interesados en reflejar cuestiones étnicas -con un talante cercano e inofensivo- que aspectos de psicología introspectiva. Sin embargo, la expresión del rostro de la mujer nos resulta extrañamente embriagadora. Sostiene en una de sus manos un papagayo, animal relacionado con significados de carácter simbólico[35]: el ave representaría la tentación, el amante al acecho, tal vez por eso la mujer baja la mirada tratando de evitarlo. Corredoira la sitúa en un escenario ficticio que sugiere un conjunto de arcadas en un claustro. Toda la atención se concentra en el colorido brillante del vestido, realizado en raso de seda dorado. El corte del mismo, con un escote palabra de honor que se sujeta debajo del pecho con una cinta, resulta de una modernidad deslumbrante. No sabemos si Corredoira copió el vestido de algún figurín, lo vio en algún escaparate de la ciudad o si pertenecía a la mujer del cuadro, en el caso de que ésta realmente existiese. A pesar de la fascinación que despierta en nosotros esta enigmática mujer y su modernísima indumentaria, excitando nuestra imaginación e invitándonos a especular y a tejer toda clase de conjeturas, somos conscientes de que lo más probable es que el retrato no fuese más que una excusa de Corredoira para profundizar en uno de los grandes temas de su pintura, esto es, una profunda, trágica e incurable melancolía.



8. Jesús Rodríguez Corredoira, *La dama del papagayo*, 1926. Museo de Bellas Artes, A Coruña.

NOTAS

1 LIPOVETSKY, Gilles, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Anagrama, 2004, p. 53.

2 *Yves Saint Laurent. Retrospectiva,* exp. Fundación Mapfre, Madrid, 6 octubre 2011 – 8 enero 2012.

3 Disponible en Web <http://www.salaprensa.mapfre.com/ficha-nota-prensa/722/fundacion-mapfre-presenta-exposicion-yves-saint-laurent> [consulta: 4 abril 2013].

4 *Yves Saint Laurent. Diálogo con el arte*, exp. Fundación Caixa Galicia, A Coruña, 12 febrero 2008 - 29 abril 2008.

5 Disponible en Web <http://www.soitu.es/soitu/2008/02/11/info/1202735604_885328.html> [consulta: 4 abril 2013].

6 Incluso se exhibían una serie de grabados de la primera edición de los *Caprichos* y la *Tauromaquia* de Goya cedidos por el área de Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

7 Las exposiciones que se citan tuvieron lugar entre finales de septiembre de 2010 e inicios de marzo de 2011.

8 LAVER, James, *Breve historia del traje y de la moda*, Madrid: Cátedra, 2003, p.185.

9 En realidad, una enagua con aros.

10 *Lo que el viento se llevó* dirigida por Victor Fleming (1939) fue inspirada por la novela homónima de la escritora sureña Margaret Mitchell, editada en el año 1936.

11 La crinolina debe su nombre a estar confeccionada con una robusta tela de lino y crin.

12 *Orlando* fue dirigida por Sally Potter (1992) según la adaptación de la novela de Virginia Wolf *Orlando: A Biography*, editada en el año 1928.

13 ONORATI, Giovanna, "Vestuario y cuerpo en Orlando de Sally Potter: las marcas de un sujeto que transita entre realidad y utopía", en *Moda y cine*, ed. a cargo de Patricia Calefato, Engloba, 2003, pp. 73-88.

14 LURIE, Alison, *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*, Barcelona: Paidós, 2009, p. 88.

15 VIÑES MILLET, Cristina, "Eugenia de Montijo: mito y realidad", en *Moda y Sociedad. La Indumentaria: Estética y poder*, III Jornadas Internacionales sobre moda y sociedad, Granda: Universidad, 2002, p. 517.

16 CERRILLO RUBIO, Lourdes, *La moda moderna. Génesis de un arte nuevo*, Madrid: Siruela, 2012, p. 61.

17 Federico de Madrazo (Roma, 1815-Madrid, 1894) pertenecía a una poderosa saga de artistas cuya influencia se dejaría sentir prácticamente a lo largo de todo el siglo XIX español. Artista precoz -con sólo dieciséis años es nombrado académico de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando- su legado va más allá de la consecución de un estilo propio, realizando una prolongada y meritoria gestión como director del Museo del Prado, institución que dirigiría en dos ocasiones: entre 1860 y 1868, y 1881 y 1894.

18 LÓPEZ VÁQUEZ, Xosé Manuel, "Dionisio Fierros", en *Artistas Pintores*: *Hasta el Romanticismo*, Vigo: Nova Galicia Edicións, 1998, p. 374.

19 VILLA PASTUR, J., *Pintores Asturianos*, Oviedo: Banco Herrero, tomo IV, 1973.

20 La trayectoria de Carlos Luis de Ribera y Fieve (Roma, 1815- Madrid, 1891) transcurre paralela a la de Federico de Madrazo. Ambos coinciden en su precocidad como artistas y en la importancia de las figuras paternas en la consolidación de sus respectivas trayectorias -José de Madrazo y Juan Antonio Ribera, bastiones incuestionables del neoclasicismo patrio- superándolos en maestría y en la gestación de un estilo propio. Los dos serán partícipes activos y cómplices de la vida cultural de la época, no sólo en las exposiciones que habitualmente organizaba la Academia de Bellas Artes de San Fernando, sino, y en el caso de Fieve, como miembro de número y director honorario de la misma. Su pintura del año 1854, *El retrato de la Familia de Gregorio López Mollinedo*, ejemplifica el talento de Fieve para componer un retrato de conjunto armónico de una familia burguesa. La perfección dibujística con la que están realizados los trajes de disfraces de los niños, contrasta con la austeridad del atuendo de los mayores, aportando una nota distendida que hace de ésta una de las escenas familiares más encantadoras de la pintura decimonónica española.

21 La palabra redingote proviene del inglés *riding coat*, una chaqueta larga de caza que se usaba para montar a caballo.

22 ENTWISTLE, Joanne, *El cuerpo y la mod: una visión sociológica*, Barcelona: Paidós Contextos, 2002, p. 199.

23 NORRIS, Herbert; CURTIS, Oswald, *Nineteenth-Century Costume and Fashion*, New York: Dover Publications, 1998, p. 230.

24 PLAZA ORELLANA, Rocío, *Historia de la Moda en España: el vestido femenino entre 1750 y 1850*, Córdoba: Almuzara, 2009, p. 198.

25 Casimiro Sainz y Saiz (Matamorosa, Cantabria, 1853 - Madrid, 1898) destacó sobre todo como paisajista después de haberse formado con el pintor de origen belga Carlos de Haes en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. El *Retrato de Señora* que nos ocupa, casi una maravillosa miniatura de apenas treinta y cuatro centímetros de alto y veintiséis de ancho,

nos descubre a un artista sutil capaz de captar el espíritu femenino de la época, así como a un pintor audaz que ha ido evolucionando hacia una concepción suelta, casi impresionista, del paisaje.

26 PENA, P., "Análisis semiológico de la revista de moda romántica", en *Actas del Congreso: Vigencia del periodismo escrito en el entorno digital multimedia*, Madrid: Universidad Complutense, 2001, vol. VII, p. 422.

27 De formación cosmopolita, Modesto Brocos (Santiago de Compostela, 1852 - Rio de Janeiro, 1935) se inicia como pintor en la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela de la mano del miniaturista Cancela del Río. Su curiosidad innata le lleva a cultivar los géneros más diversos: retrato, pintura de paisajes, ilustración, grabado, historia del arte… ampliando su formación en las principales ciudades europeas y latinoamericanas: París, Roma, Madrid -en donde perfecciona sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San Fernando bajo la batuta de Federico de Madrazo- Buenos Aires y Río de Janeiro, ciudad en la que finalmente se establecerá (1891) y ejercerá la docencia en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

28 JOHNSTON, Lucy, *La moda del siglo XIX en detalle*, Barcelona: Gustavo Gilli, 2006, p. 62.

29 LIPOVETSKY, G., *op. cit*., p. 85.

30 BOUCHER, François, *Historia del traje en occidente: desde los orígenes hasta la actualidad*, Barcelona: Gustavo Gili, 2009, p. 398.

31 DESLANDRES, Yvonne, *El traje, imagen del hombre*, Barcelona: Tusquets, 1998, p. 173.

32 LURIE, A., *op. cit*., p. 92.

33 CERRILLO RUBIO, L., *op. cit.,* p. 128.

34 FERNANDEZ DE LA VEGA, Celestino, *Xesús Corredoyra*, cat. exp., A Coruña: Deputación Provincial de A Coruña, 1978, p. 13.

35 PÉREZ, María Antonia, *Artistas Pintores*: *regionalismo I*, Vigo: Nova Galicia Edicións, 1997, p. 340.

PROYECTOS DE PEDRO MUGURUZA PARA SAN SEBASTIÁN: MONUMENTO AL SAGRADO CORAZÓN Y EMBELLECIMIENTO DEL MONTE URGULL

José Javier Azanza López

Resumen: En 1947 y 1949, el Ayuntamiento de San Sebastián convocó sendos concursos para la erección de un monumento al Sagrado Corazón de Jesús en la cima del monte Urgull, y para el embellecimiento de este último. A ambos concurrió el arquitecto Pedro Muguruza, en colaboración con Federico Coullaut Valera y con Fermín Altuna respectivamente. A partir de la documentación conservada en los archivos de la Academia de San Fernando y Municipal de San Sebastián, este artículo analiza, en el marco general de los concursos, los proyectos de Muguruza, concebidos como consecuencia natural el uno del otro.

Palabras clave: San Sebastián, siglo XX, monumento al Sagrado Corazón de Jesús, Pedro Muguruza, Federico Coullaut Valera.

PEDRO MUGURUZA PROJECTS FOR SAN SEBASTIAN: MONUMENT TO THE SACRED HEART AND MOUNT URGULL BEAUTIFICATION

Abstract: In 1947 and 1949, the City Council of San Sebastian announced two separate competitions for the erection of a Monument to the Sacred Heart of Jesus on the top of Mount Urgull, and for the beautification of this later. The architect Pedro Muguruza participated in both competitions, in collaboration with Federico Coullaut Valera and Fermin Altuna respectively. From the documentation kept in the archives of the Academy of San Fernando and Municipal of San Sebastian, this paper analyzes, within the general framework of the contests, Muguruza projects, conceived as a natural consequence each other.

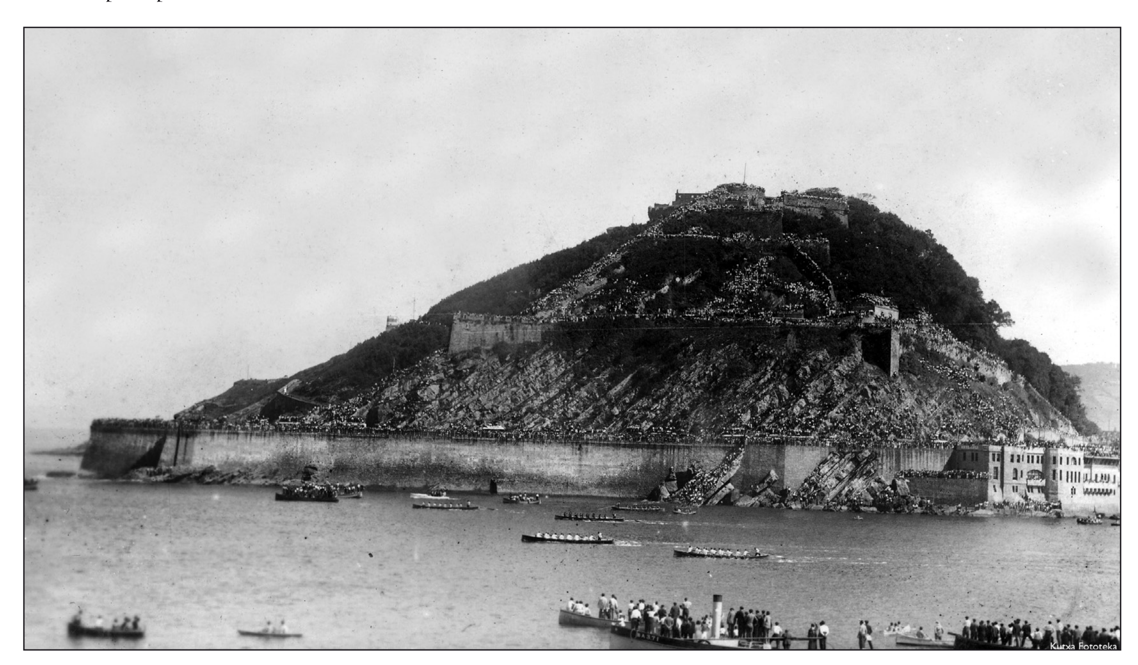
Key Words: San Sebastian, 20th Century, Monument to the Sacred Heart of Jesus, Pedro Muguruza, Federico Coullaut Valera.

EL MONUMENTO AL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS: ANTECEDENTES

El deseo de levantar un monumento al Sagrado Corazón de Jesús en San Sebastián se remonta a las décadas de 1920-30, cuando se plantearon diversas iniciativas que, si bien no llegaron a prosperar, sentaron las bases para el inmediato futuro[1]. El verdadero punto de partida se encuentra en la moción presentada por el concejal Antonio Mugabure en la sesión municipal celebrada el 15 de marzo de 1943, solicitando la erección de un grandioso monumento en la ciudad; aunque el debate resultó encendido y se vertieron opiniones a favor y en contra -en determinados sectores se quería ver en iniciativas de esta naturaleza una intencionalidad no sólo religiosa, sino también política[2]-, finalmente la propuesta fue aprobada, creándose en diciembre una Junta Especial encargada de impulsar el proyecto[3].

Un escrito de la Junta de fecha 11 de marzo de 1944 explicaba las razones que justificaban el monumento: Guipúzcoa era la patria de los padres Cardaveraz y Mendiburu, naturales de Hernani y Oyarzun respectivamente, insignes predicadores de esta devoción; además, con ello no haría sino seguirse el ejemplo de otras ciudades españolas, tales como Bilbao, Sevilla, Santander y Zaragoza, y aun de pueblos más pequeños, caso de Bermeo en Vizcaya y Villafranca en Guipúzcoa, buena prueba del auge devocional al Sagrado Corazón característico de este período. Significaba igualmente la Junta su deseo de que el monumento tuviera carácter provincial, emplazándose en lo alto del monte Urgull, donde sería visible por tierra y mar, desde el cabo de Machichaco hasta Biarritz (il. 1). Tal ubicación venía avalada por un dictamen elaborado por el Colegio de Arquitectos de Guipúzcoa el 29 de febrero de 1940, cuyos miembros se decantaban mayoritariamente por esta opción atendiendo a que su presencia no afectaría a las edificaciones históricas allí existentes[4]. Y se ajustaba además a lo que era tradicional en los monumentos de dicha advocación, que acostumbraban a erigirse en emplazamientos elevados, desde donde extendían su protección a toda la comarca.

Aludía ya la Junta en este primer documento a un aspecto que constituyó el principal punto de polémica en torno al monumento: el emplazamiento que éste debía ocupar. Los partidarios de levantarlo en la cima de Urgull consideraban que era el lugar más adecuado, tanto por su visibilidad como por la facilidad de accesos. Quienes sostenían la opinión contraria se apoyaban en dos razones fundamentales: una, religiosa, manifestando su temor de que la imagen fuese objeto de constantes profanaciones, precisamente por su visibilidad; la segunda, estética, dado que habría de ser erigida sobre la antigua fortaleza del Macho y castillo de la Mota, cuyos restos, al igual que los de las murallas que corrían sobre la cresta de Urgull y otros vestigios de baterías y fortificaciones, habían sido declarados en 1925 monumento histórico-artístico[5]. La presencia del Sagrado Corazón podría alterar su estructura, al igual que distorsionaría la vista de conjunto del monte, considerada una de las perspectivas más bellas de la ciudad.

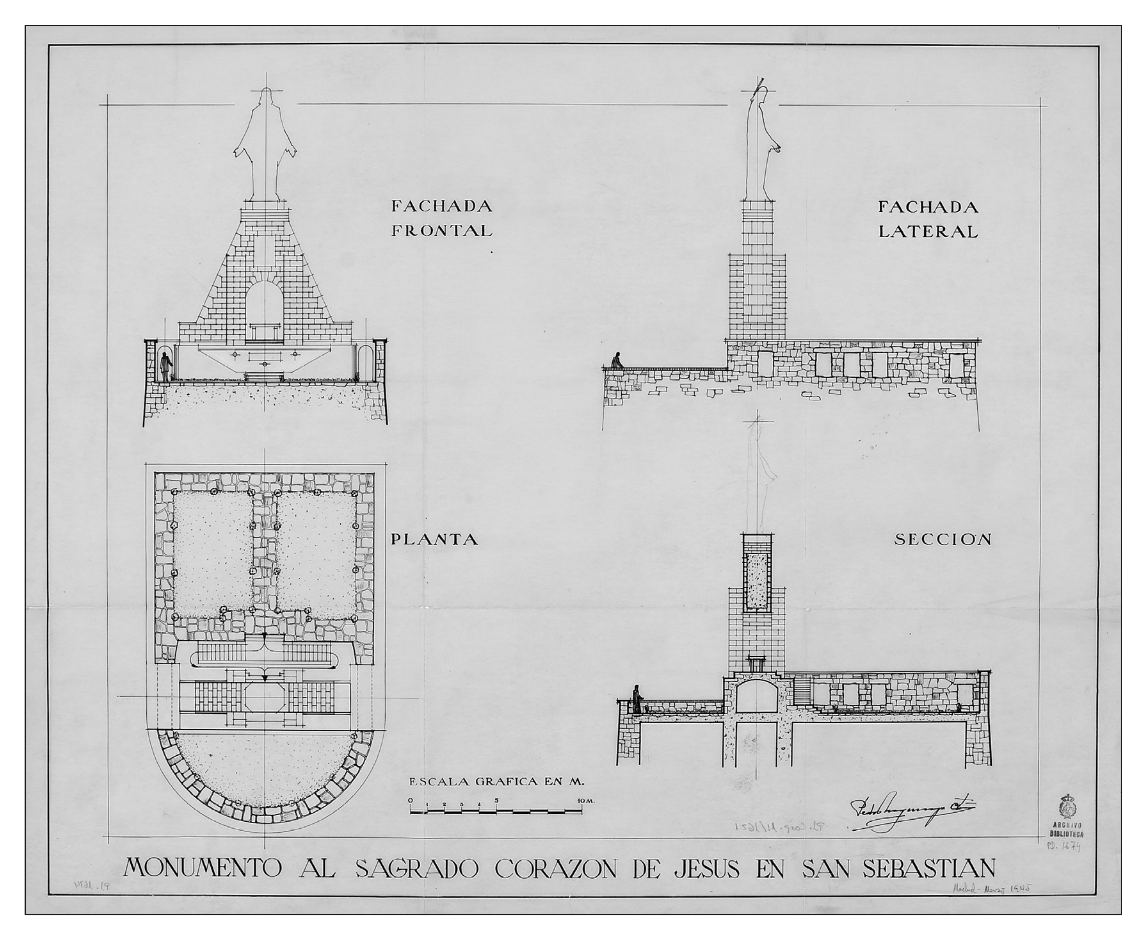


1. Ricardo Martín. Vista del Monte Urgull, 1933. Kutxa Fototeka. Fondo Foto Car, San Sebastián.

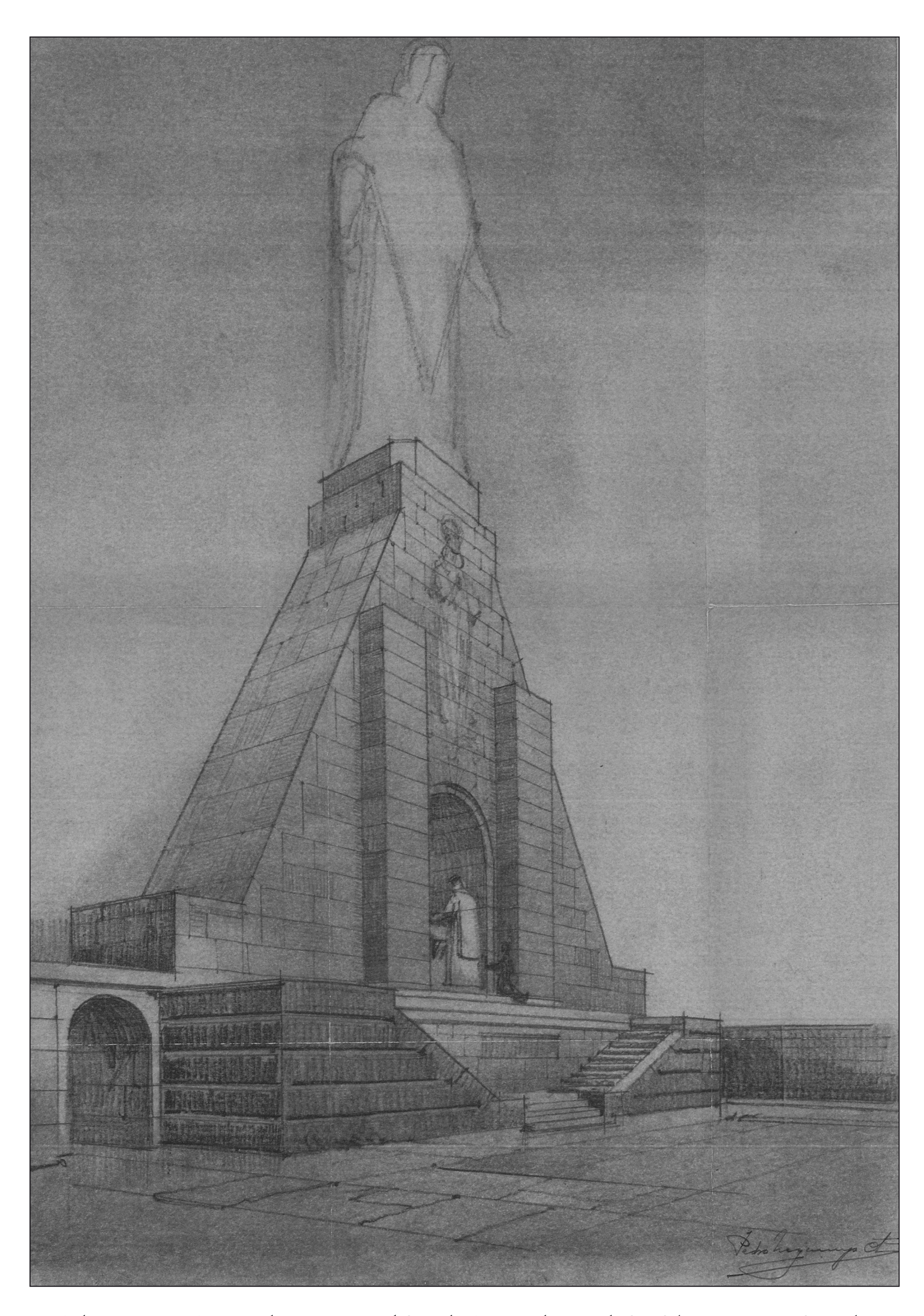
PRIMERA APROXIMACIÓN DE PEDRO MUGURUZA AL MONUMENTO (1945)

Para avalar su postura favorable a Urgull, la Junta del Monumento decidió encomendar una propuesta a Pedro Muguruza Otaño[6], arquitecto de origen guipuzcoano que contaba con experiencia en proyectos de esta naturaleza, no en vano a él correspondían los monumentos erigidos al Sagrado Corazón de Jesús en Bilbao (1923-1927)[7] y en el Cerro de los Ángeles (1944-1965)[8].

Muguruza firmó su proyecto en Madrid el 17 de febrero de 1945, quedando plasmadas ya en él las ideas básicas que desarrollará en posteriores actuaciones. El conjunto constaba de dos elementos, arquitectónico y escultórico, claramente diferenciados (ils. 2 y 3). El primero consistía en un pedestal que actuaba como base para la escultura, el cual debía satisfacer los siguientes requisitos: volumen y dimensiones suficientes para su lejana contemplación, sobriedad de líneas, y capacidad de mímesis con la antigua fortaleza del Macho, convirtiéndose en una prolongación de ésta tanto en formas como en materiales. Dicho basamento comprendía a su vez un cuerpo inferior formado por las construcciones ya existentes que respetaba íntegramente, haciendo las necesarias consolidaciones y adaptaciones, entre ellas una escalinata de acceso; y el pedestal propiamente dicho, que adoptaba forma trapezoidal muy acentuada en sus frentes principales, no así en los laterales,



2. Pedro Muguruza. Proyecto de Monumento al Sagrado Corazón de Jesús de San Sebastián, 1945. ASF. Archivo-Biblioteca.



3. Pedro Muguruza. Proyecto de Monumento al Sagrado Corazón de Jesús de San Sebastián, 1945. ASF. Archivo.

que mantenían una disposición rectangular sin llegar a conformar una pirámide que encarecería el presupuesto. En el pedestal se practicaba un arco de medio punto cubierto por bóveda de cañón, destinado a altar; su excelente visibilidad permitiría presenciar las celebraciones religiosas al público congregado en su entorno, toda vez que a ambos lados del monumento se disponían sendos espacios capaces para un cierto número de fieles. El arco quedaba reforzado en sus extremos por contrafuertes que potenciaban la silueta del monumento. Por encima del altar se esbozaba en el frente principal un relieve escultórico que podría concretarse en una muestra de la devoción al Corazón Inmaculado de María.

Sobre el pedestal, y apoyado en un pequeño plinto, se elevaba la escultura del Sagrado Corazón de Jesús, que Muguruza apenas detallaba, dado que no se había producido todavía la colaboración con Federico Coullaut Valera. Es más, el arquitecto indicaba a este respecto que el encargado de su ejecución «puede ser perfectamente un laureado artista guipuzcoano», por lo que es probable que tuviese en mente a algún escultor provincial; de esta manera, a su connotación religiosa el monumento añadiría un claro sello de identidad al ser ejecutado íntegramente por artistas guipuzcoanos, circunstancia que sin duda podría contribuir a vencer ciertas resistencias. Mas con independencia de quién fuese su autor, éste debería tener en cuenta el carácter geométrico dominante en la composición, sin perderse en el detalle, para que la figura resultase visible en la distancia; y aunque no se detenía en aspectos compositivos e iconográficos, en los planos la figura llevaba los brazos abiertos y despegados del cuerpo, inclinados en señal de acogida. En su ejecución se emplearía una piedra caliza dura, mejor que arenisca, sometida a las pertinentes pruebas de desgaste y corrosión.

La primera aproximación de Muguruza al monumento donostiarra data, por consiguiente, de 1945, fruto del encargo directo de la Junta promotora. Una vez obró en su poder la documentación, ésta volvió a elevar su petición al Ayuntamiento de San Sebastián, el cual, a la vista del proyecto del arquitecto y antes de tomar una decisión definitiva, quiso asesorarse de la opinión de entidades competentes en la materia. En un primer momento recabó sendos informes de la Comisión Especial Municipal de Edificación, y de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Guipúzcoa, sin que su contenido lograra contribuir a formar un criterio definido; antes al contrario, su imprecisión no hizo sino aumentar la desorientación existente[9]. Llegados a este punto, la sesión municipal celebrada el 25 de octubre de ese mismo año resultará determinante para la resolución del asunto; en la misma, se acordó solicitar nuevos dictámenes al Colegio Oficial de Arquitectos, a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y al obispo de la Diócesis. A todos ellos hacía llegar su petición el alcalde en carta redactada cuatro días más tarde, acompañada de fotografías del emplazamiento previsto y del proyecto elaborado por Muguruza.

La primera institución en contestar fue el Colegio Oficial de Arquitectos, en carta fechada en Madrid el 2 de enero de 1946. En la misma, notificaba al Ayuntamiento donostiarra que una delegación se había desplazado hasta San Sebastián el pasado 14 de diciembre a fin de analizar en directo las circunstancias que pudieran determinar su informe; consultados todos los aspectos, el Colegio estimaba que el emplazamiento no presentaba dificultad alguna siempre y cuando, al proyectar el monumento, se conservasen los restos de las edificaciones actuales, formando un conjunto armónico con ellos y con la silueta del monte.

A continuación llegó el turno de la Academia de San Fernando, cuyo informe de fecha 3 de abril de 1946 recogía los acuerdos de la sesión celebrada el día anterior. Tras haber estudiado con detalle la documentación remitida desde San Sebastián, la Academia no encontraba inconveniente en la construcción del monumento en la cima de Urgull con

tal que satisficiese una serie de requisitos: adaptación estética a las ruinas de la fortaleza que le servía de basamento; conservación y mejora de dicha fortificación, para lo cual era precisa la reglamentaria intervención en todos los trámites de la Dirección General de Bellas Artes; y adjudicación mediante un concurso de anteproyectos, en cuyo desarrollo tomarían parte la citada Dirección General de Bellas Artes y la propia Academia[10].

El tercer y último dictamen, firmado en Vitoria el 5 de septiembre de 1946, era el del obispo Carmelo Ballester Nieto, quien se sumaba a los informes favorables de Colegio y Academia, atendiendo a los requisitos indicados en ellos.

A la vista de los anteriores escritos, el Ayuntamiento de San Sebastián autorizó el 12 diciembre de 1946 la erección del monumento al Sagrado Corazón de Jesús en el Macho de Urgull, para cuya adjudicación determinó la celebración de un concurso de anteproyectos, en el cual entenderían la Dirección General de Bellas Artes, la Academia de San Fernando, la Comisión Especial Municipal de Edificación, y la Junta del Monumento.

LAS BASES DEL CONCURSO DE ANTEPROYECTOS

Como hemos tenido oportunidad de comprobar, la opción del concurso de anteproyectos venía recogida en el informe de la Academia de San Fernando. Según confesará meses más tarde Muguruza, fue el propio arquitecto quien impuso a la Academia tal iniciativa, renunciando así a la posibilidad de ocuparse directamente de una obra a cuya ejecución estimaba tenían derecho todos los profesionales.

Las bases del concurso estaban firmadas en San Sebastián el 7 de marzo de 1947 por Antonio Mugabure en nombre de la Junta del Monumento, y fueron publicadas tres días más tarde en el *Boletín Oficial de Guipúzcoa*[11]. Constaban de un total de catorce puntos, que recogían de forma casi literal las indicaciones que habían hecho llegar al Ayuntamiento donostiarra tanto el Colegio de Arquitectos como la Academia de San Fernando. Por el primero de ellos podrían concurrir a la convocatoria los arquitectos españoles pertenecientes a cualquiera de los colegios oficiales de España, en colaboración con un escultor si lo exigía el desarrollo de la idea. Los siguientes apartados determinaban su emplazamiento en Urgull de tal manera que se adaptase tanto al monte como a la fortaleza histórica sobre la que habría de elevarse; una vez construido, su disposición no entorpecería las posibles labores de reconstrucción del antiguo castillo de la Mota.

Sus proporciones le permitirían destacar en la distancia, pero limitando siempre su altura de modo que no rompiera la silueta actual del monte. Debía quedar claramente caracterizado como monumento religioso, singularidad para la cual las bases imponían la necesidad de llevar una muestra de devoción al Corazón Inmaculado de María, e incorporar a su vez un altar en el basamento para ceremonias religiosas.

Los anteproyectos constarían de planos, memoria y avance de presupuesto, sin exceder las 500.000 pts. Deberían presentarse en el plazo de los cuatro meses siguientes a la fecha de publicación del anuncio, siendo valorados por un Jurado integrado por cuatro arquitectos designados respectivamente por la Dirección General de Bellas Artes, la Academia de San Fernando, la Comisión Especial Municipal de Edificación, y el Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro. El Jurado emitiría su fallo dentro de un mes a partir del día señalado como término para la entrega de trabajos, otorgando tres premios de 20.000, 12.000 y 8.000 pts. La dirección de obras correría a cargo del autor o autores del anteproyecto elegido, quienes desarrollarían su idea en un proyecto definitivo.

En nuestro análisis de las bases del concurso donostiarra constatamos que, a diferencia de otros certámenes de idéntica naturaleza, presentan una manifiesta peculiaridad: en ningún momento se alude al hecho de que el monumento deba ser una estatua; es más, el condicionado ni siquiera recoge el término, salvo para significar la posible colaboración escultor-arquitecto. La figura de este último se impone con claridad: contrariamente a lo que pudiera parecer, el concurso está dirigido a arquitectos; y son también arquitectos los miembros del Jurado encargado de otorgar los premios. Todo ello pone de manifiesto dos aspectos a nuestro juicio claves en la manera de entender y desarrollar el proyecto del monumento al Sagrado Corazón en Urgull: el primero, la necesidad de acoplarlo a la fortaleza y edificios existentes, sin perjuicio de estos; el segundo, la importancia que adquiere el elemento arquitectónico, entendido no sólo como soporte o pedestal de la escultura, sino como espacio físico real, con la presencia del altar. Es evidente que el proyecto de Pedro Muguruza que había servido como punto de partida para la confección de las bases, presuponía la ejecución de una gran escultura; pero éstas no la imponían como tal, y de hecho, aunque todos los anteproyectos presentados al concurso se decantaron por esta opción, hubo quien concurrió con una propuesta mixta de arquitectura-escultura, e incluso quien barajó la posibilidad de desarrollar una solución puramente arquitectónica.

Finalmente fueron admitidos al concurso un total de nueve anteproyectos. Tres de ellos procedían de Barcelona, y llevaban fecha del mes de junio de 1947; eran sus autores los arquitectos Antonio Marqués, Humberto Lorenzo Varela, y Joaquín José García de Alcañiz respectivamente. Desde Madrid fueron enviados dos anteproyectos: el primero, a cargo de Pedro Muguruza y Federico Coullaut Valera; el segundo, firmado el 7 de julio por el arquitecto toledano José María de la Vega Samper[12], quien, aunque concurría en solitario, señalaba en su memoria haber contado con la colaboración del escultor extremeño Enrique Pérez Comendador para cuanto tenía que ver con la ejecución y presupuesto de la imagen del Sagrado Corazón. En San Sebastián estaban firmados otros dos trabajos: uno el 9 de julio por el arquitecto Félix Llanos Goiburu[13] y el escultor José Díaz Bueno[14]; y otro el 10 de julio por el arquitecto José María Yturriaga Dou[15], con quien había colaborado el escultor donostiarra Miguel Fermín Oa. Desde Sevilla y con fecha de 4 de julio llegaba el anteproyecto de los arquitectos Luis Fernando Gómez-Estern, Alfonso Toro Buiza, y los hermanos Rodrigo y Felipe Medina Benjumea[16]. El noveno trabajo, remitido desde Zaragoza, correspondía al arquitecto y militar José Paz Shaw[17]. Hubo un décimo anteproyecto firmado en Barcelona por Ramón Cobo Bolívar, que fue excluido por el Jurado al carecer de la obligada memoria.

EL ANTEPROYECTO DE PEDRO MUGURUZA Y FEDERICO COULLAUT VALERA (1947)

Advertíamos que las líneas maestras del anteproyecto de Pedro Muguruza, que a la postre resultará ganador del concurso, quedaban ya planteadas en su propuesta elaborada en 1945 por encargo de la Junta del Monumento. Concurría al certamen junto al escultor Federico Coullaut Valera, reeditando así la fructífera colaboración que había mantenido décadas atrás con su padre, Lorenzo Coullaut Valera, en numerosos proyectos conmemorativos. Con todo, la intervención de Federico en la redacción del anteproyecto fue mínima, dado que todavía no abordaba en profundidad aspectos escultóricos; de hecho, pese a que, en palabras del propio arquitecto, la propuesta del monumento «se encierra

en las cualidades escultóricas de la figura del Sagrado Corazón proyectada por el escultor que también suscribe», lo cierto es que la memoria, planos y presupuesto vienen firmados en Madrid en julio de 1947 tan sólo por Muguruza, lo cual resulta sumamente explícito de su autoría[18].

Muguruza articulaba su memoria en dos partes: explicativa y descriptiva. En la primera de ellas, trazaba una breve secuencia de los acontecimientos que desde 1945 le habían vinculado al proyecto de monumento al Sagrado Corazón, y los motivos por los que aceptó la invitación de la Junta: cortesía hacia la institución, convicción de que resultaba un trámite necesario para desarrollar la obra, y propósito de lograr que el proyecto fuera anunciado a concurso.

Conseguido este último objetivo, el arquitecto confesaba haberse enfrentado a un doble dilema. En primer lugar, la conveniencia de presentarse o renunciar a la convocatoria; consideraba sentirse moralmente obligado a ello, ya que la opción contraria hubiese supuesto lo mismo que negar la ayuda solicitada en 1945 por la Junta para poner en marcha la idea. Mas, decidida su participación, quedaba por determinar si lo hacía con el mismo proyecto que elaboró entonces, o con una propuesta diferente. En este punto se veía en la obligación de conservar la idea primitiva, dado que lo contrario pudiera interpretarse como fraude o jugada sorpresa, al haber mantenido oculta una solución distinta de la que había servido para la redacción de las bases. Tan sólo en el caso de que su anteproyecto resultase ganador, procedería a corregirlo y definirlo en el apartado escultórico, que mostraba un grado de imprecisión consciente y voluntario por la razón ya expresada: no apartarse de la idea inicial.

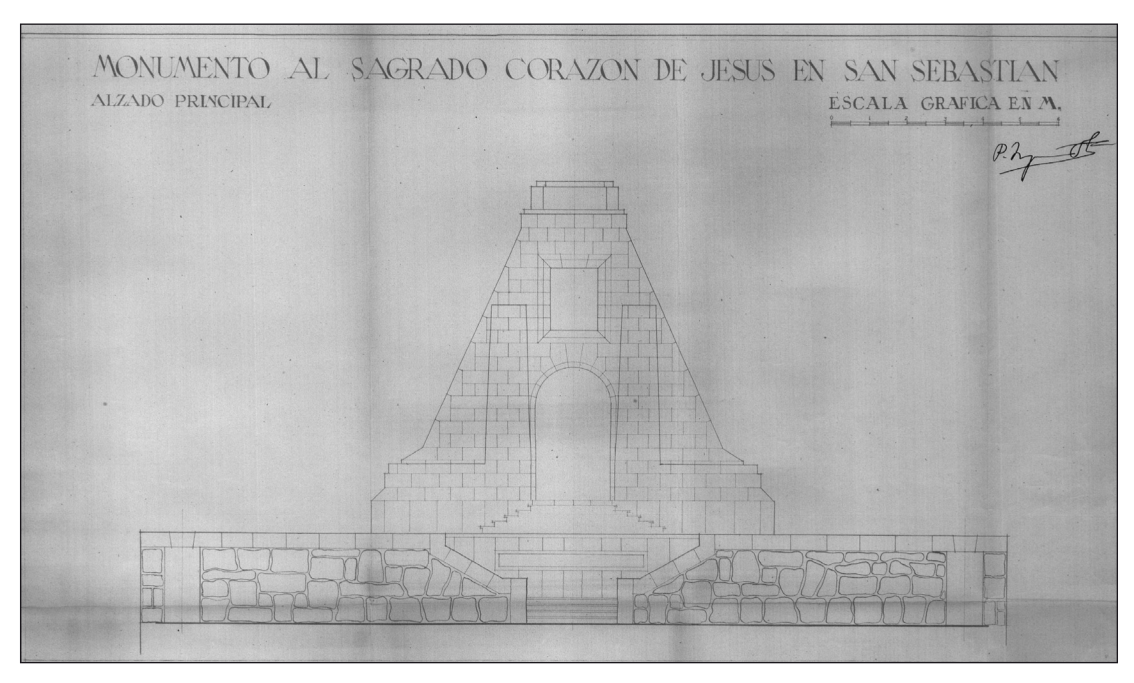
Tras este apartado justificativo, Muguruza desarrollaba la parte descriptiva, en la que plasmaba las ideas ya apuntadas en su propuesta inicial. Su ejecución venía determinada por el emplazamiento en la cima de Urgull y la necesidad de ajustarse a las características arquitectónicas y ambientales de su entorno, muy diferentes a las de cualquier otro ámbito urbano. Por tal motivo, el revestimiento del pedestal debía ser de cantería toscamente labrada, para acoplarse de forma natural a la fortaleza sobre la que se levantaba. Dicho soporte alojaría un altar cubierto por bóveda de cañón, quedando especificadas sus necesidades en cuanto a espacio y materiales; permanecían a ambos lados los contrafuertes de enmarque, cuya configuración variaba ligeramente con respecto al proyecto de 1945 al disponerse inclinados en vez de rectos, logrando unos perfiles mejor integrados en el conjunto. Sobre la puerta de ingreso destacaba el altorrelieve del Corazón Inmaculado de María. Aquí radica uno de los rasgos distintivos del anteproyecto de Muguruza y, en general, de la mayoría de los trabajos presentados al concurso: totalmente condicionado por las especiales características de su ubicación, el pedestal carecía de un programa decorativo e iconográfico, habitual en otros monumentos de la misma advocación -Bilbao, Córdoba- pero que aquí no tiene cabida.

Otra cuestión fundamental que apuntaba Muguruza en su anteproyecto era la de los puntos de vista desde los cuales se había de contemplar el monumento. Evidentemente, se imponían las perspectivas lejanas, circunstancia que exigía una dimensión considerable para la escultura del Sagrado Corazón, limitada en todo caso por la obligación de no romper con la silueta del monte y por la cifra tope de 500.000 pts impuesta por las bases. Atendiendo a todo ello, la figura proyectada alcanzaba los quince metros de altura, proporcionando un volumen escultórico apreciable desde grandes distancias, visibilidad que resultaría especialmente atractiva en las horas vespertinas y nocturnas si se acompañaba de la iluminación adecuada.

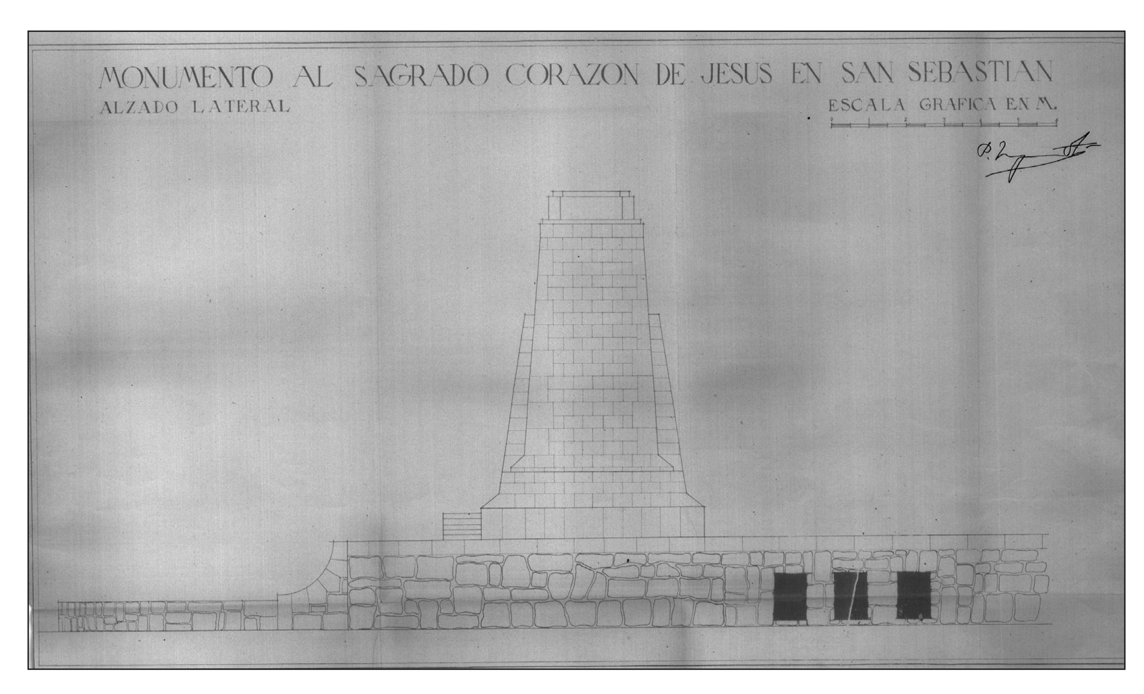
Mas no ignoraba el arquitecto que existían también puntos de vista inmediatos, ya fuera desde el propio monte o desde el casco histórico de la ciudad. En consecuencia, ¿cómo debía ser tratada la escultura? ¿como conjunto cuya masa se impusiera en la distancia, o con riqueza de detalles apreciables a simple vista? A su juicio, la figura debía ser labrada en grandes planos de naturaleza geométrica, quedando reservado el detalle únicamente para la cara, manos y pies, a la escala que imponía su dimensión. La riqueza decorativa en todo el conjunto no sólo supondría un gasto superfluo, sino que rompería por completo con un entorno que exigía sobriedad y rusticidad. Para avalar su decisión, hacía valer Muguruza su experiencia en los monumentos al Sagrado Corazón de Bilbao y del Cerro de los Ángeles, estableciendo una comparación con el donostiarra en cuanto a emplazamiento, dimensiones, perspectivas y tratamiento escultórico.

La memoria venía acompañada de un conjunto de planos y fotografías que contribuían a la explicación del anteproyecto. Los primeros estaban compuestos de plano general de situación a escala 1:200, y plantas de cimentación y principal, alzados principal y lateral, y secciones transversal y longitudinal, a escala 1:100. En ellos aparece recogido únicamente el elemento arquitectónico del monumento, es decir, el pedestal sobre el cual se había de elevar la imagen, encontrándose ésta ausente (ils. 4 y 5).

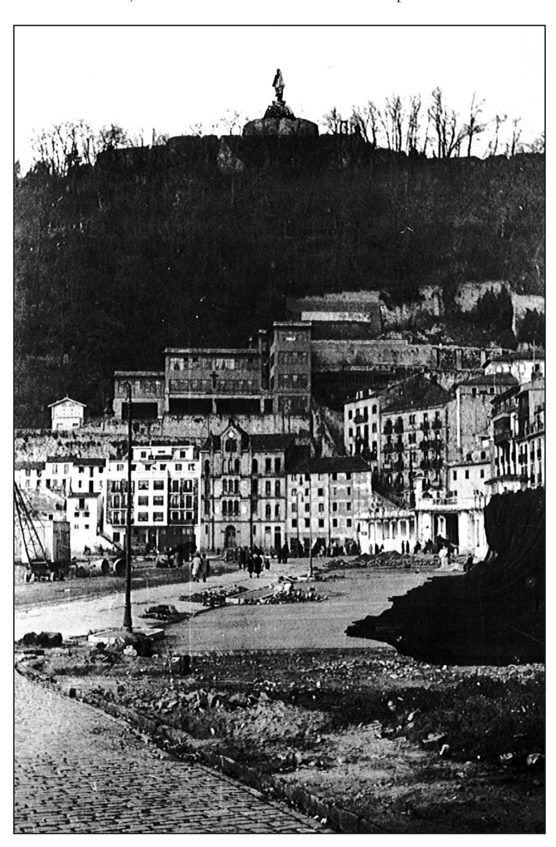
En cuanto a las fotografías, en número de cinco, las tres primeras estaban tomadas desde los puntos de vista más próximos de contemplación del monumento, con lo que Muguruza trataba de demostrar por medio de un sencillo montaje la inutilidad de los detalles decorativos que resultarían imperceptibles (ils. 6, 7 y 8). La cuarta mostraba las ruinas arquitectónicas sobre las cuales había de erigirse, siendo ilustrativa de la necesidad de desarrollar un proyecto sobrio acorde con el ambiente que lo rodeaba (il. 9). La última era de una maqueta en la que el arquitecto justificaba la rusticidad que correspondía dar al pedestal para enlazar debidamente con las construcciones inmediatas, sin alterar el aspecto



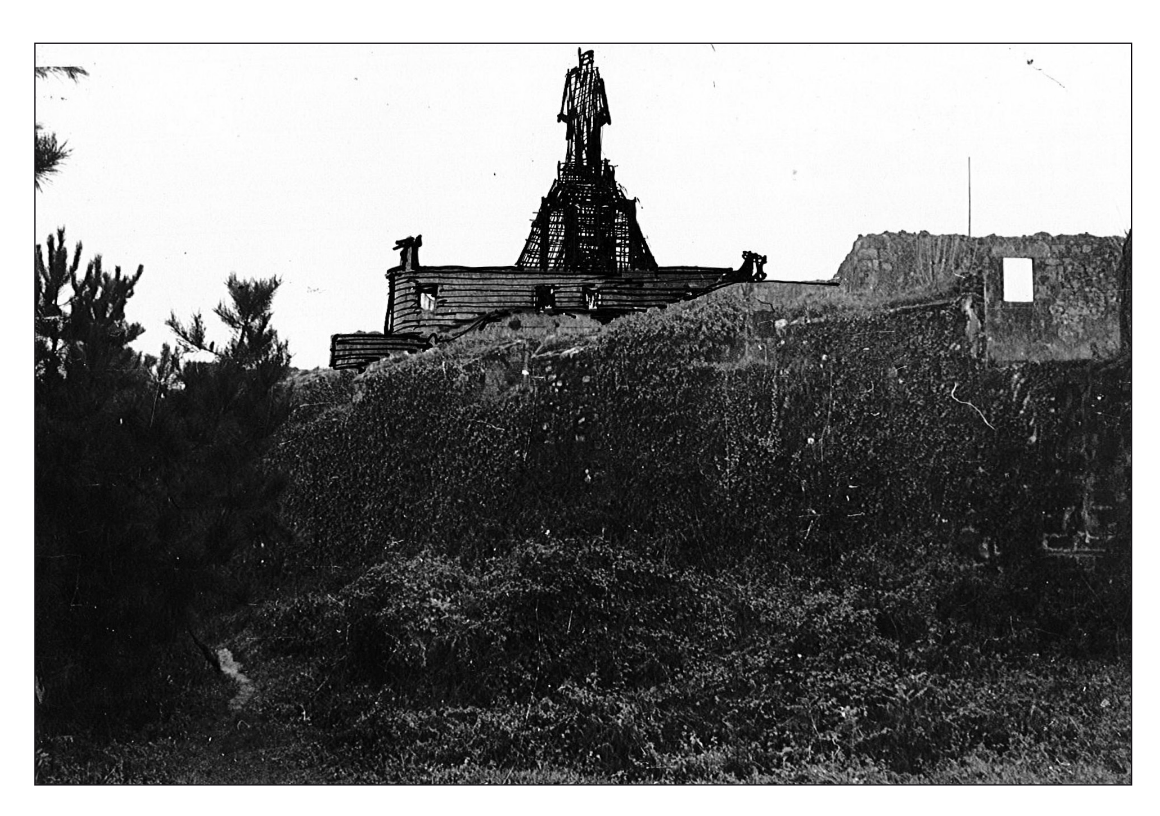
4. Pedro Muguruza y Federico Coullaut Valera. Anteproyecto de Monumento al Sagrado Corazón de Jesús de San Sebastián, julio 1947. Archivo Municipal, San Sebastián.



5. Pedro Muguruza y Federico Coullaut Valera. Anteproyecto de Monumento al Sagrado Corazón de Jesús de San Sebastián, julio 1947. Archivo Municipal, San Sebastián.



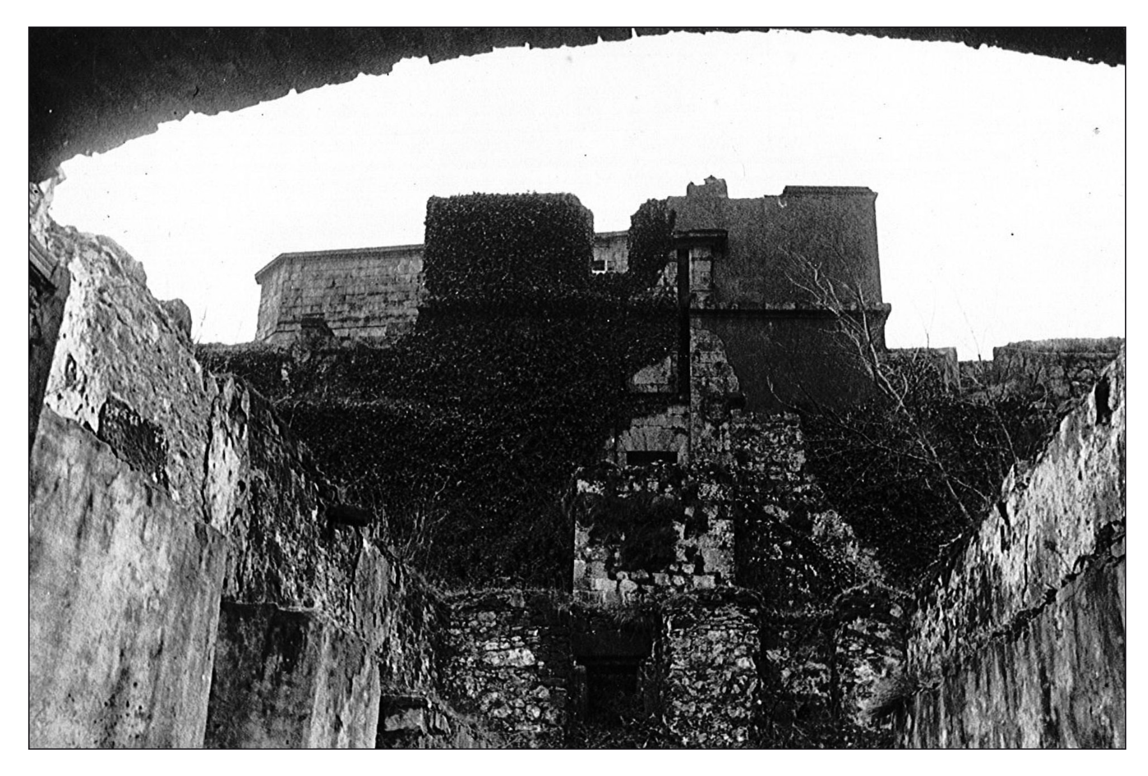
6. Pedro Muguruza y Federico Coullaut Valera. Fotografía del anteproyecto del Monumento al Sagrado Corazón de Jesús de San Sebastián, julio 1947. Archivo Municipal, San Sebastián.



7. Pedro Muguruza y Federico Coullaut Valera. Fotografía del anteproyecto del Monumento al Sagrado Corazón de Jesús de San Sebastián, julio 1947. Archivo Municipal, San Sebastián.



8. Pedro Muguruza y Federico Coullaut Valera. Fotografía del anteproyecto del Monumento al Sagrado Corazón de Jesús de San Sebastián, julio 1947. Archivo Municipal, San Sebastián.



9. Pedro Muguruza y Federico Coullaut Valera. Fotografía del anteproyecto del Monumento al Sagrado Corazón de Jesús de San Sebastián, julio 1947. Archivo Municipal, San Sebastián.

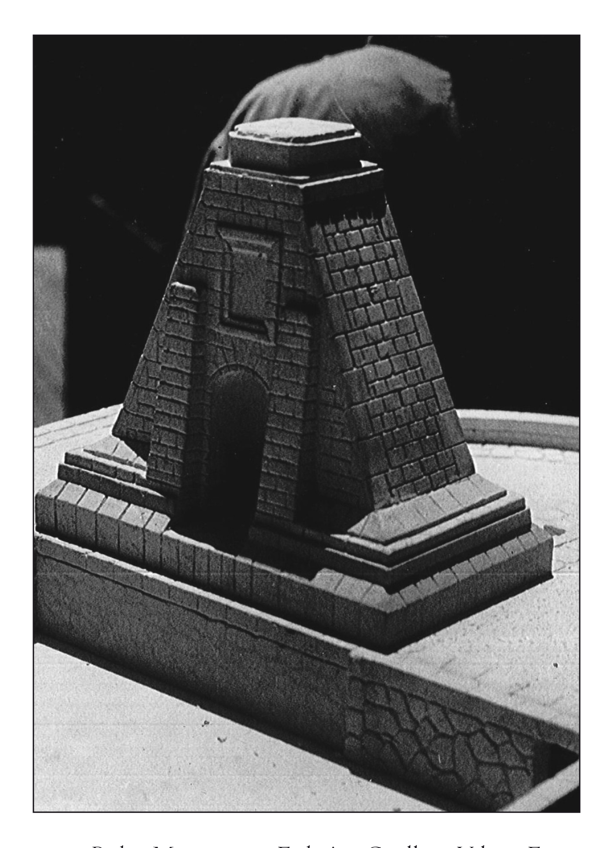
de la cima de Urgull (il. 10). A las anteriores se unía una sexta fotografía que servía como portada de la carpeta del anteproyecto y volvía a mostrar la referida maqueta, en esta ocasión culminada por la imagen del Sagrado Corazón (il. 11). Podemos comprobar cómo la estatua mantiene la disposición ya apuntada en el proyecto de 1945, es decir, con los brazos inclinados en señal de acogida.

El anteproyecto concluía con el presupuesto, que ascendía a 499.405 pts, ajustándose así a la base sexta del concurso[19].

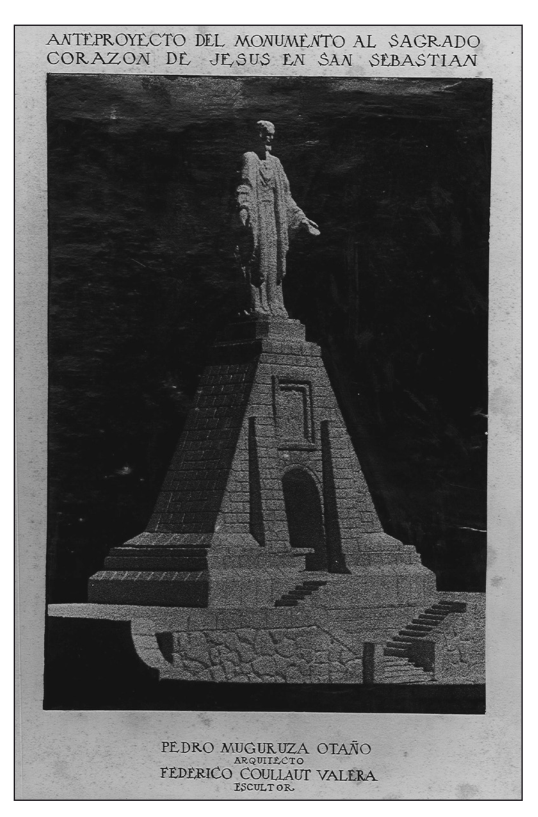
LOS RESTANTES ANTEPROYECTOS PRESENTADOS AL CONCURSO

Como ya hemos significado, junto al de Pedro Muguruza y Federico Coullaut Valera concurrieron al concurso otros ocho anteproyectos; aunque no es ésta la ocasión de hacer un examen pormenorizado de cada uno de ellos, trataremos de recoger sus notas más características en una visión de conjunto[20].

Atendiendo a las bases, buena parte de los objetivos y planteamientos resultaban comunes. Todos los trabajos admiten la presencia de la estatua del Sagrado Corazón de Jesús como elemento dominante del conjunto. Únicamente el de los arquitectos sevillanos Gómez Estern, Toro y Buiza, y Medina Benjumea, contempla en su memoria la posibilidad de alcanzar el fin propuesto por dos vías: la primera, arquitectónica, consistente en la erección de una iglesia o ermita bajo la advocación de los Sagrados Corazones de Jesús y María, ajustándose así a la manera de rendir culto en España a la divinidad, como quedaba de manifiesto en El Escorial, Guadalupe y otros tantos



10. Pedro Muguruza y Federico Coullaut Valera. Fotografía del anteproyecto del Monumento al Sagrado Corazón de Jesús de San Sebastián, julio 1947. Archivo Municipal, San Sebastián.



11. Pedro Muguruza y Federico Coullaut Valera. Portada del anteproyecto del Monumento al Sagrado Corazón de Jesús de San Sebastián, julio 1947. Archivo Municipal, San Sebastián.

edificios religiosos; la segunda, escultórica, mediante la costumbre ya establecida de erigir una estatua que respondiera iconográficamente a la advocación en sí. Ante estas dos opciones, se decantaban por la segunda no tanto por criterio propio, sino por atenerse de manera rigurosa a lo que las bases parecían recomendar.

Coinciden igualmente los anteproyectos en manifestar la belleza única del emplazamiento, abierto a la bahía de La Concha, y en la privilegiada vista que tendría el monumento desde cualquier sector de la ciudad e incluso desde alta mar, tal es así que Antonio Marqués no duda en considerarlo un verdadero símbolo para San Sebastián. Adoptan además suma precaución en no atentar contra los vestigios arquitectónicos de la fortaleza del Macho ni alterar la silueta de Urgull. En este sentido, dos aspectos resultan clave: la contención en las dimensiones del monumento, y el revestimiento exterior del basamento con un tipo de piedra que se convierta en prolongación de la ya existente.

Acerca de las dimensiones del monumento, resulta sumamente explícito el sentir de Llanos Goiburu y Díaz Bueno, quienes en atención a la trascendencia de la obra proyectada habían calculado en sus primeros bocetos alturas del orden de los cien metros; mas para no incumplir las bases del concurso que condenaban tal exceso, reducían ésta a los 36 metros desde su base hasta el punto más alto, equilibrando así los dos preceptos del deseo de destacar y la limitación de altura. También Yturriaga y Muguruza se muestran estrictos en el control de la altura, que alcanza los 25 metros

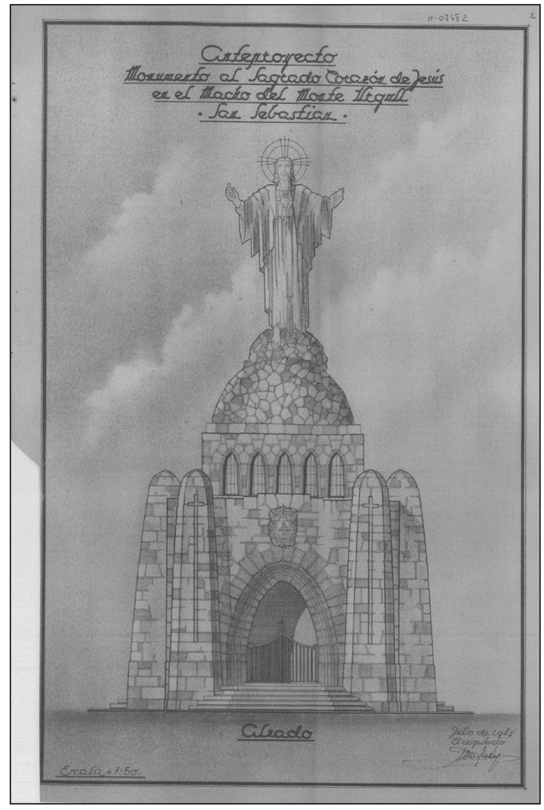
y 28'80 metros respectivamente. En cuanto al revestimiento exterior del basamento, coinciden los anteproyectos en la necesidad de emplear piedra natural, trabajada con cierta tosquedad para acomodarse a la estereotomía de la fortaleza existente; no se aprecian molduras, perfiles mixtilíneos u otras concesiones a lo ornamental, sino cuerpos de potente volumetría.

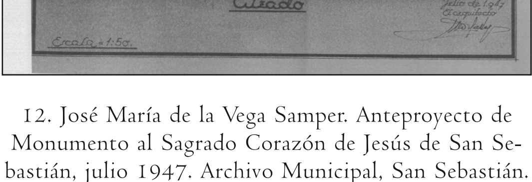
No descuidan tampoco su caracterización como monumento religioso, no sólo por medio del altar o de la presencia escultórica de los Sagrados Corazones de Jesús y María, sino a través de un conjunto de elementos que desarrollan un simbolismo teológico. Así, en el anteproyecto de Lorenzo Varela, la disposición de sus soportes encierra alusiones a la Santísima Trinidad y a la cruz como señal del Cristianismo. También en la propuesta llegada desde Sevilla hace acto de presencia la cruz, símbolo del Camino hacia Dios y de la costumbre en Guipúzcoa de coronar los montes con una sencilla cruz como testimonio de fe y devoción popular, aunando así monumento y tradición local. En otros casos, la propia imagen del Sagrado Corazón con los brazos extendidos adopta en una perspectiva lejana la disposición de cruz, como significan en sus respectivas propuestas Marqués, Yturriaga, y Llanos Goiburu y Díaz Bueno. No menos simbólica se muestra en la de estos últimos la apertura de un faro a la altura del pecho de la estatua, desde el cual emite al atardecer un haz de rayos luminosos sobre la ciudad.

Se encuentra presente asimismo en todos los anteproyectos la muestra de devoción al Corazón Inmaculado de María, si bien su emplazamiento, resolución formal e iconografía ofrecen distintas posibilidades. La imagen de Nuestra Señora puede aparecer tanto al exterior como al interior del altar dispuesto en el pedestal; adoptar forma de relieve o de escultura de bulto redondo; y mostrarse en solitario o rodeada de ángeles y santos. Por último, conceden todos ellos un destacado papel a la iluminación eléctrica por medio de potentes reflectores colocados en diferentes puntos del monumento, que lo convierten en una especie de faro espiritual de la ciudad y de toda la región.

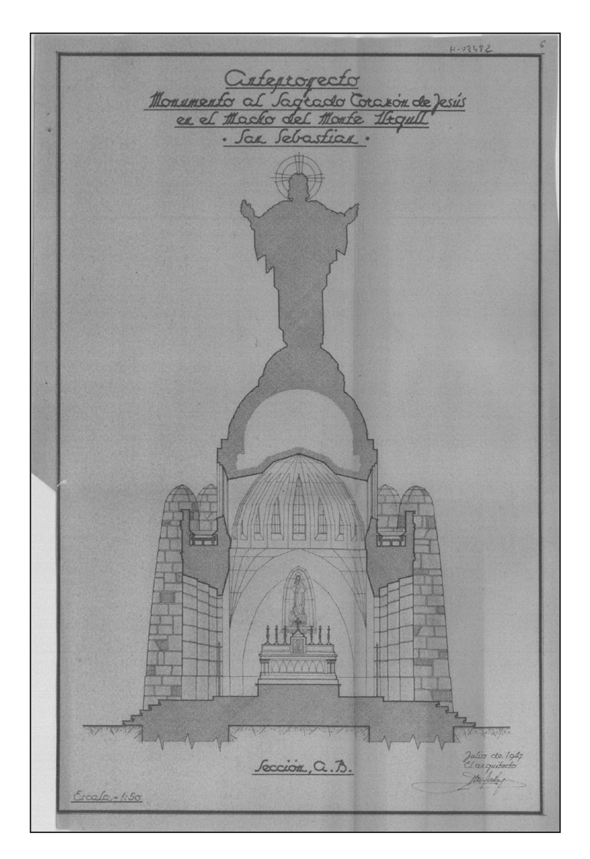
Partiendo de las anteriores premisas comunes, los anteproyectos desarrollan un amplio abanico de posibilidades. Algunos, como el de Lorenzo Varela, coinciden con el de Muguruza en alojar el altar para las celebraciones religiosas en el interior del volumen arquitectónico que actuaba como base del monumento. También hace lo propio el trabajo de Vega Samper, en cuya propuesta procuraba que el altar tuviese la mejor visibilidad posible desde el exterior por medio de amplios huecos de forma abocinada practicados en los frentes principal y laterales; presidía el testero un altorrelieve del Corazón de María, en tanto que sobre los arcos de ingreso figuraban diferentes motivos -una de las escasas concesiones al ornato-, el principal con el escudo de la ciudad. Cubría la capilla una cúpula perforada por ventanas que posibilitaban la iluminación interior. Por encima de todo el conjunto se erigía la imagen del Sagrado Corazón de Jesús, elevada sobre una doble semiesfera, con los brazos extendidos en alto; siguiendo el dictamen del escultor Pérez Comendador, habría de construirse con un armazón interno de hormigón armado, recubierto en su totalidad por piedra caliza de tonalidad clara que podría extraerse de las canteras de Colmenar de Madrid (ils. 12 y 13).

Más ambicioso se mostraba en este sentido el anteproyecto de Llanos Goiburu y Díaz Bueno, el cual no se limitaba a la presencia del altar, sino a la ejecución de una capilla votiva bajo el monumento que representara la devoción del pueblo guipuzcoano





12. José María de la Vega Samper. Anteproyecto de Monumento al Sagrado Corazón de Jesús de San Sebastián, julio 1947. Archivo Municipal, San Sebastián.

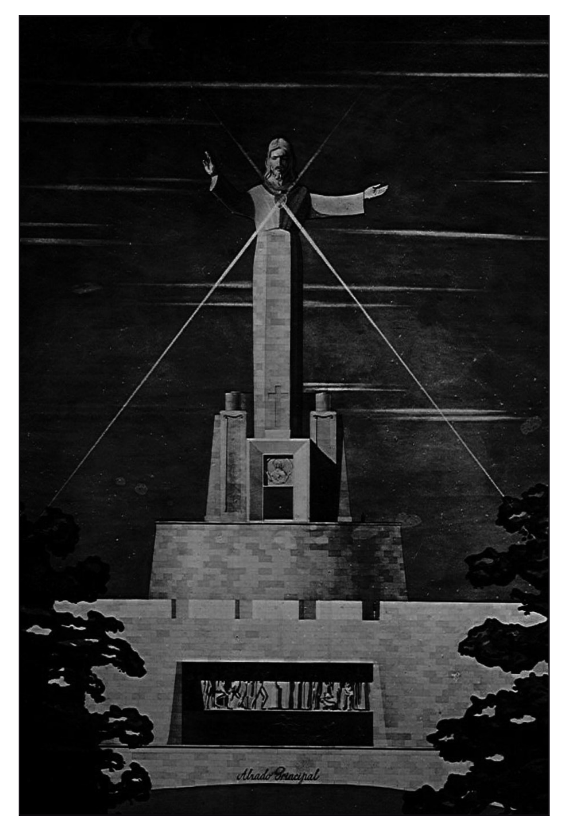


13. José María de la Vega Samper. Anteproyecto de Monumento al Sagrado Corazón de Jesús de San Sebastián, julio 1947. Archivo Municipal, San Sebastián.

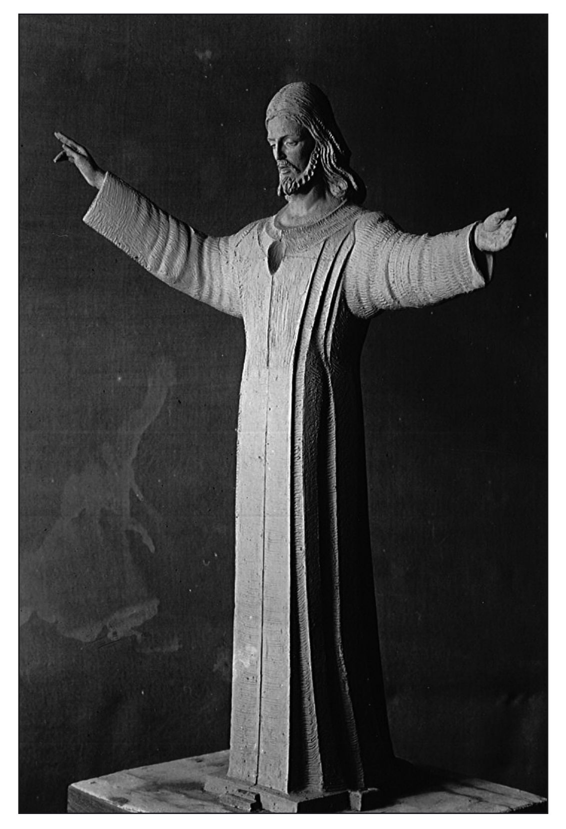
al Sagrado Corazón y se convirtiera en lugar de celebración del culto. El proyecto se desarrollaría en dos fases, correspondiendo la primera al monumento propiamente dicho, en tanto que la segunda contemplaba la construcción de la capilla (il. 14). Por su parte, el proyecto de Yturriaga se muestra original al quedar adosado el altar a un cuerpo cilíndrico que actúa a modo de retablo y en el que se suceden en altura los tres órdenes clásicos, cuya estructura decreciente ofrece en la distancia un efecto apiramidado que armoniza con la silueta del monte.

Signifiquemos para concluir que son muy escasas las referencias al lenguaje formal previsto para la ejecución del monumento; mas cuando aparecen, las opciones son diversas, cuando no contrarias. De esta manera, los arquitectos sevillanos, en sintonía con el pensamiento de Muguruza, renuncian a cualquier estilo artístico, no por atender a una concepción libre y moderna del arte, sino por las propias características del emplazamiento, ya que al restarle personalidad el conjunto armonizaría más fácilmente con los vestigios arquitectónicos de la fortaleza. En el otro extremo, Llanos Goiburu y Díaz Bueno plasman el carácter religioso del monumento a través de una interpretación netamente moderna de la arquitectura y de la escultura para conseguir, en este caso por contraste, una perfecta unión entre la actual edificación y el conjunto que se pretende construir, al que por su esbeltez comparan con un mástil que corona el monte (il. 15).

A medio camino entre ambos se sitúa Yturriaga, quien, al igual que incorpora los órdenes clásicos en el basamento inferior, también pretende dotar a su escultura



14. Félix Llanos Goiburu y José Díaz Bueno. Anteproyecto de Monumento al Sagrado Corazón de Jesús de San Sebastián, julio 1947. Archivo Municipal, San Sebastián.



15. Félix Llanos Goiburu y José Díaz Bueno. Anteproyecto de Monumento al Sagrado Corazón de Jesús de San Sebastián, julio 1947. Archivo Municipal, San Sebastián.

de un lenguaje definido. Rechaza sin embargo el estilo moderno por considerarlo excesivamente blando, decantándose por buscar inspiración en la figura de Cristo del tímpano de la basílica de Santa Magdalena de Vézelay, cuyo alargado rostro prolongaría la disposición del cuerpo envuelto en una túnica de pliegues rectos semejando las estrías de una columna, rematando el sentido ascensional del monumento. El concepto de estatua-columna propio del románico hace por tanto acto de presencia en el anteproyecto del arquitecto donostiarra.

COMPOSICIÓN Y FALLO DEL JURADO

Finalizado el plazo de entrega de anteproyectos el 11 de julio de 1947, el 21 de julio quedó oficialmente constituido el Jurado encargado de fallar el concurso. Atendiendo a lo recogido en la novena base, estaba integrado por los arquitectos Modesto López Otero, designado por la Academia de San Fernando; Manuel Lorente Junquera, por la Dirección General de Bellas Artes; Domingo Unanue, por el Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro; y Luis Jesús Arizmendi por la Comisión Especial Municipal de Edificación, todos ellos bajo la presidencia de Antonio Mugabure, presidente de la Junta del Monumento. Celebrada ese mismo día su primera reunión, los miembros del Jurado hicieron pública

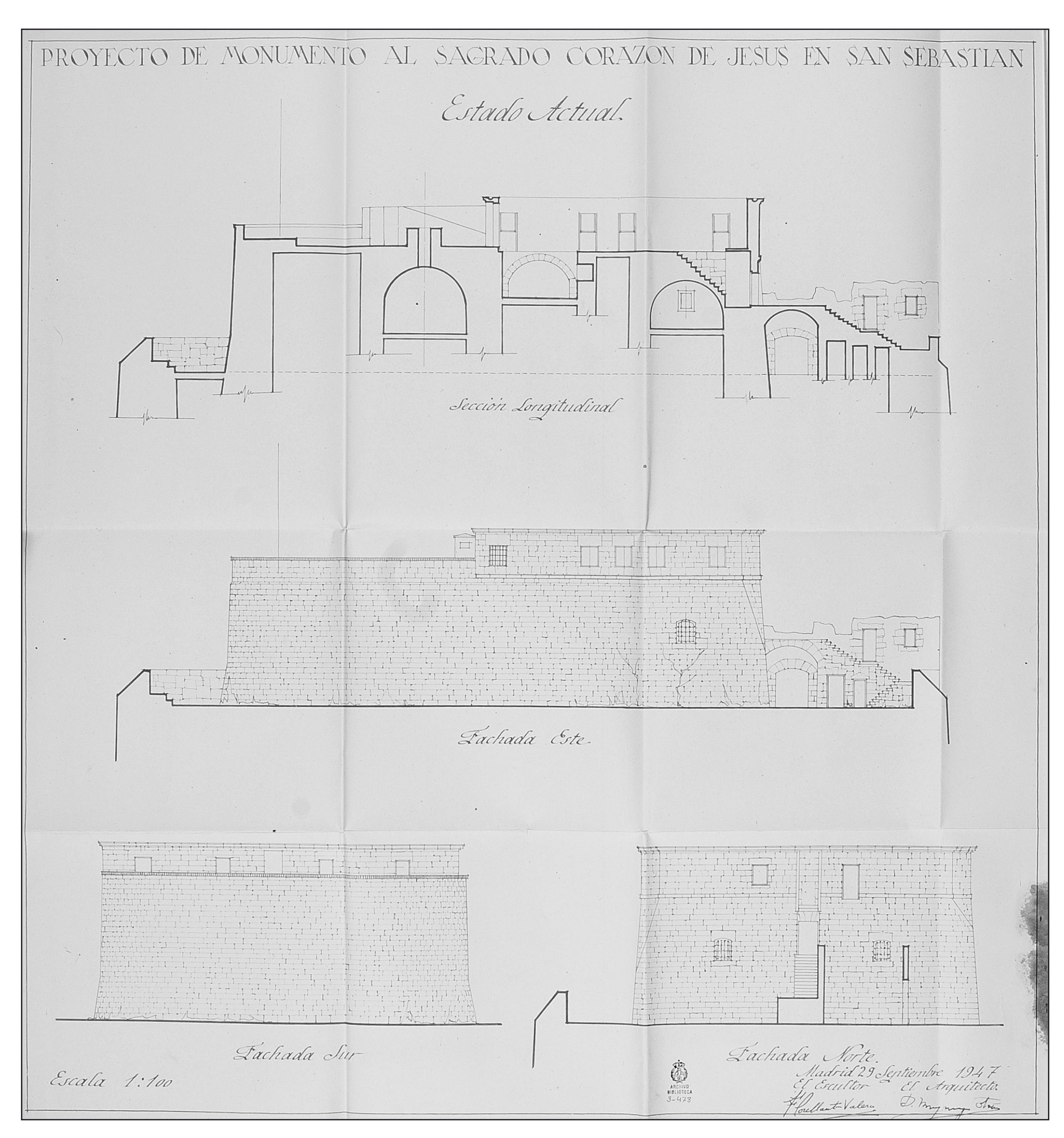
la lista de anteproyectos provisionalmente admitidos (de la que al final quedaría excluido el de Ramón Cobo Bolívar), y acordaron los criterios conforme a los cuales habrían de ser evaluados.

La reunión definitiva tuvo lugar el 1 de agosto de 1947. En ella, cada uno de los arquitectos emitió su voto individual con la concesión de los tres premios estipulados en las bases, argumentando su decisión y señalando las mejoras que a su entender debían introducirse en los anteproyectos de cara a su posible ejecución material. Tras el recuento de votos, el tercer premio recayó en José María Yturriaga, con tres votos; el segundo premio, en Félix Llanos y José Díaz Bueno, con cuatro votos; y el primer premio fue adjudicado al anteproyecto de Pedro Muguruza por unanimidad de todos los miembros del Jurado[21]. Al día siguiente Luis Jesús Arizmendi, que actuaba como secretario, elaboraba un escrito en el que comunicaba de manera oficial el resultado del concurso. A su vez, con los planos y maquetas presentados al mismo se celebró en San Sebastián una exposición[22].

EL PROYECTO DEFINITIVO DE MUGURUZA Y COULLAUT VALERA (1947-1948)

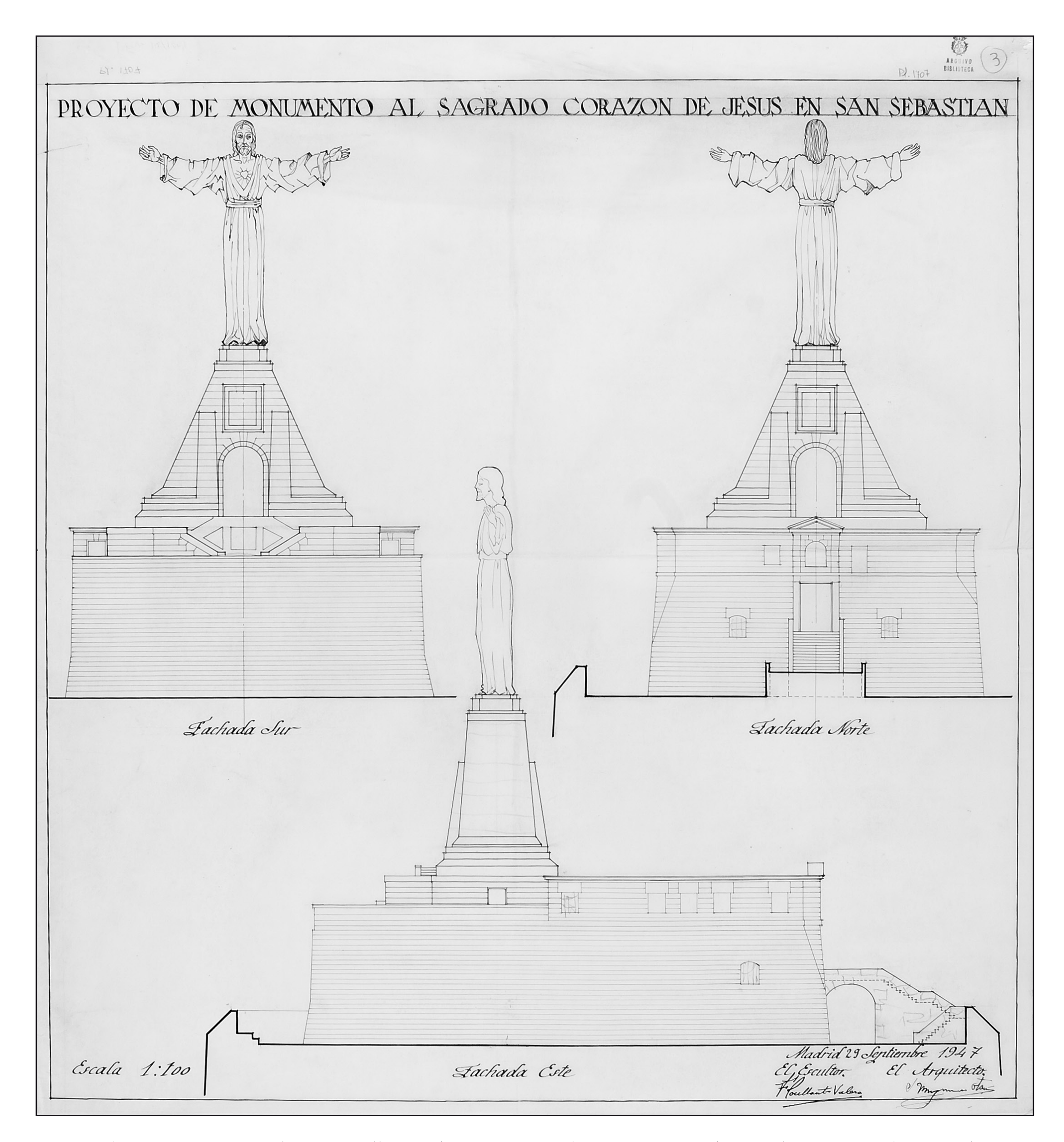
Conocido el fallo del Jurado, en el caso del anteproyecto ganador se notificó a Muguruza las modificaciones sugeridas por sus miembros, para que las tuviera en cuenta en el proyecto definitivo. En esta labor se había significado particularmente el arquitecto Domingo Unanue, quien, tras otorgar su voto favorable a Muguruza «por entender que es el que mejor se adapta al emplazamiento en sus aspectos histórico y de paisaje», apuntaba una serie de observaciones alusivas a las medidas y proporciones de pedestal y escultura. Sobre esta última, aconsejaba recuperar los quince metros de altura previstos de inicio, toda vez que según la maqueta parecían haberse reducido a siete; y consideraba que sería un acierto su interpretación con los brazos extendidos en forma de cruz, por cuanto su silueta enfatizaría el carácter religioso del monumento, sobre todo en la distancia. A título de orientación, citaba la escultura «del monte Concorvado (sic) en Río Janeiro, obra de Landowski»[23]. En la línea de Unanue, también Modesto López Otero y Antonio Mugabure recomendaron aumentar el tamaño de la imagen del Sagrado Corazón, para que guardara proporción con la parte arquitectónica.

El proyecto final estaba firmado en Madrid por Pedro Muguruza y Federico Coullaut Valera el 29 de septiembre de 1947. Tal y como significaban los autores al inicio de la memoria, mantenía en esencia las ideas del anteproyecto, incorporando las sugerencias del Jurado, que afectaban básicamente a las medidas del Sagrado Corazón -se volvía a los quince metros- y a los materiales de ejecución del pedestal, al ser sustituida la piedra por el hormigón, que aportaba ventajas económicas sin detrimento para su aspecto; no obstante, era necesario emplear un hormigón rico en piedra menuda o arenisca al que por medio de su labra y coloración se le dotase de un aspecto similar al de la piedra del Macho de Urgull. También se emplearía el hormigón en la imagen del Sagrado Corazón, quedando reservados la piedra o mármol únicamente para la cabeza y las manos; en este caso, las ventajas eran estructurales, por cuanto resultaría mucho más fácil la construcción de los brazos en forma de cruz mediante la sucesiva adaptación de moldes a partir de una figura de tamaño inferior. Comprobamos por tanto que es ahora cuando Muguruza y Coullaut Valera introducen por primera vez la disposición en cruz, sustituyendo a la anterior de brazos inclinados; al parecer, las sugerencias de Domingo Unanue habían surtido efecto.



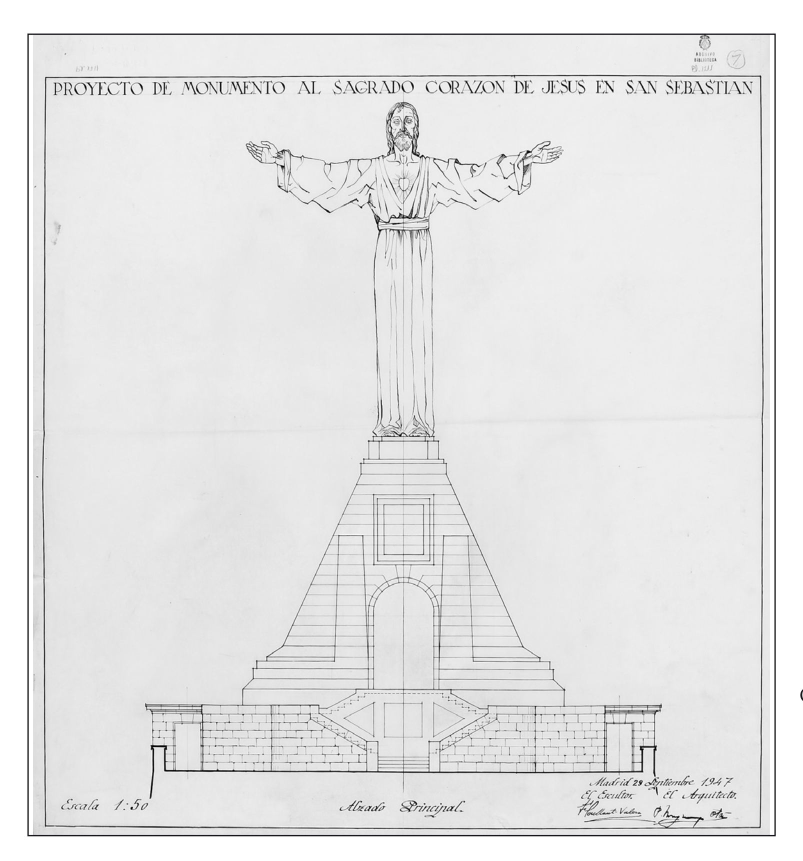
16. Pedro Muguruza y Federico Coullaut Valera. Proyecto de Monumento al Sagrado Corazón de Jesús de San Sebastián, septiembre 1947. Estado actual. ASF. Archivo.

A la memoria se adjuntaba un conjunto de planos, el primero de los cuales mostraba a escala 1:100 el estado actual que presentaban los vestigios arquitectónicos actuales, tanto en una sección longitudinal como en sus fachadas este, sur y norte (il. 16). A la misma escala estaba realizado otro plano con la visión del monumento desde las tres perspectivas señaladas, convirtiéndose la sur en la principal, hacia la que quedaba orientada la imagen (il. 17). La comparación entre ambos resulta ilustrativa del absoluto respeto con el que se conducían los autores hacia la realidad existente, que permanecía prácticamente intacta, salvo la presencia de una escalera en la parte superior de la fachada sur, y de un acceso al interior de la antigua fortaleza en la norte, a través de una portada clasicista rematada en frontón triangular.

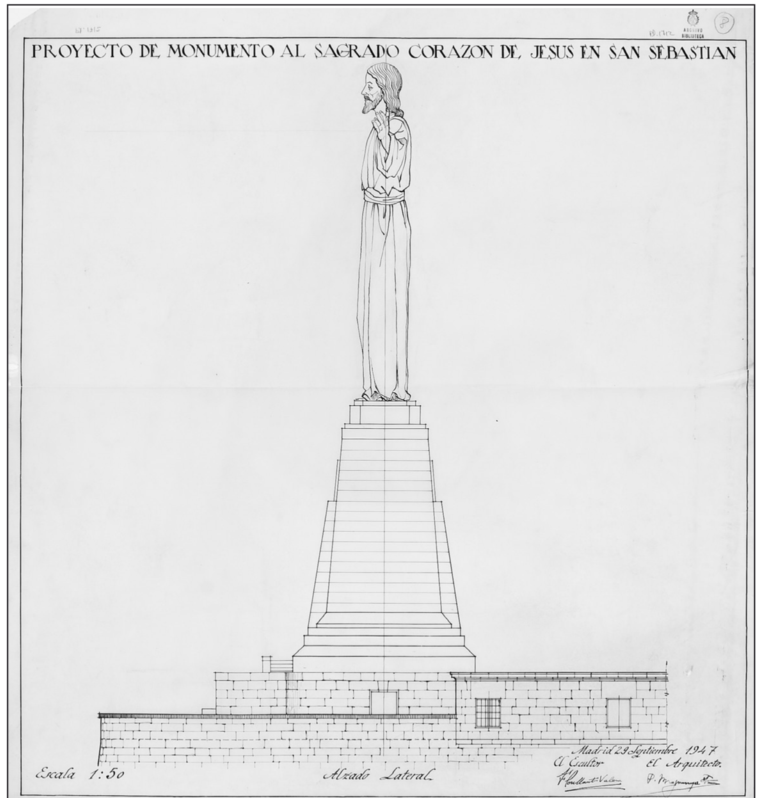


17. Pedro Muguruza y Federico Coullaut Valera. Proyecto de Monumento al Sagrado Corazón de Jesús de San Sebastián, septiembre 1947. Alzados. ASF. Archivo-Biblioteca.

Los siguientes planos, a escala 1:50, recogían diferentes plantas, alzados y secciones del proyecto, en los que aparece definida de manera mucho más precisa que en el anteproyecto tanto la parte arquitectónica como la escultórica (ils. 18 y 19). La primera mantiene sus dos elementos: el basamento de enlace con la estructura existente, si bien la escalera manifiesta ahora una mayor complejidad de tramos, hasta convertirse en imperial; y el pedestal de forma trapezoidal, en el que se aloja el altar enmarcado por contrafuertes. Sobre el dispositivo anterior se eleva, apoyada en un pequeño plinto que se mantiene constante desde 1945, la figura del Sagrado Corazón de Jesús, de esbelto canon y brazos desplegados en forma de cruz; viste túnica de pliegues verticales ceñida a la cintura, en tanto que en la disposición de las mangas se aprecia el carácter



18. Pedro Muguruza y Federico Coullaut Valera. Proyecto de Monumento al Sagrado Corazón de Jesús de San Sebastián, septiembre 1947. Alzado principal. ASF. Archivo-Biblioteca.

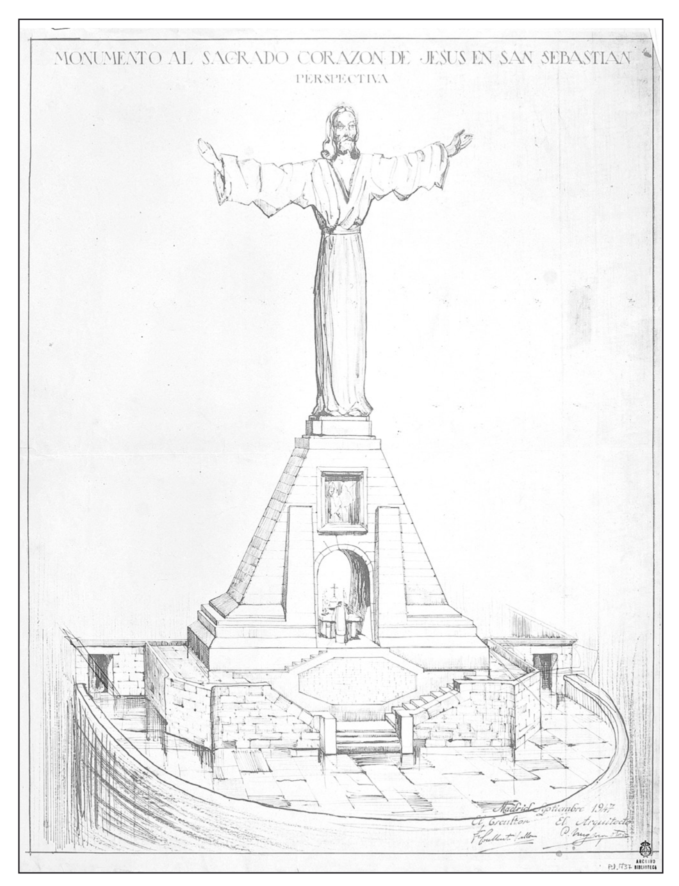


19. Pedro Muguruza y Federico Coullaut Valera. Proyecto de Monumento al Sagrado Corazón de Jesús de San Sebastián, septiembre 1947. Alzado lateral. ASF. Archivo-Biblioteca.

geométrico con que está tratada. La túnica se abre a la altura del pecho para dejar a la vista el corazón resplandeciente. El detalle queda reservado para las manos y el rostro del Señor, de mirada frontal y semblante sereno, con bigote, barba y larga cabellera que cae hasta los hombros.

Completaba los planos una vista en perspectiva del monumento, en la que podían apreciarse con mayor sentido espacial todos y cada uno de sus detalles, así como el ámbito a modo de pequeña plaza circular abierta frente a él para la congregación de fieles (il. 20).

Remitido el proyecto a la Junta del Monumento, ésta solicitó un nuevo informe a la Academia de San Fernando, la cual lo encomendó a la Sección de Arquitectura. Reunida el 18 de noviembre de 1947, tras un detenido examen del trabajo de Muguruza y Coullaut Valera, elaboró un dictamen que contenía algunas modificaciones. Consideraba en primer lugar excesivamente acentuada la forma trapezoidal del pedestal, sobre todo en sus frentes principales; era conveniente suavizarla, reduciendo para ello la dimensión de la parte baja y ensanchando la alta, con lo cual ganaría en esbeltez y mejoraría su silueta general. Aconsejaba asimismo limitar a doce metros la escultura del Sagrado Corazón, en lugar de los quince previstos, pues no por otorgarle mayor altura habría de ofrecer mejor aspecto si no guardaba proporción con el pedestal que la sustentaba. Finalmente, y aunque no afectase de manera esencial a la estética de la imagen, la Sección de Arquitectura significaba que la disposición de sus brazos en forma de cruz supondría un problema constructivo fuente de preocupación constante y de encarecimiento de la obra. Con la introducción de tales modificaciones, mostraba su opinión favorable a la construcción del monumento[24].



20. Pedro Muguruza y Federico Coullaut Valera. Proyecto de Monumento al Sagrado Corazón de Jesús de San Sebastián, septiembre 1947. Perspectiva. ASF. Archivo-Biblioteca.

En sesión celebrada el 20 de noviembre, la Academia de San Fernando conoció el dictamen de la Sección de Arquitectura, haciéndolo llegar ese mismo día a la Junta del Monumento. Con el informe en la mano, el 9 de diciembre volvió a pedir nuevamente licencia al Ayuntamiento de San Sebastián, el cual concedía la definitiva autorización el 15 de diciembre, condicionada no obstante a la introducción de las observaciones de la Academia, y a la supervisión de las obras por el arquitecto municipal, Luis Jesús Arizmendi.

Retornaba así el proyecto a manos de Pedro Muguruza, para que procediese a su última y definitiva revisión. Ésta venía firmada en Madrid en enero de 1948, y reflejaba las modificaciones dictadas por la Academia, que en esencia consistían en: reducción de la altura de la estatua a 10-11 metros, en ningún caso superior a los 12 metros; modificación del pedestal, atemperando la excesiva inclinación de sus líneas en los frentes principales y desarrollando más los laterales, en los que abrió igualmente arcos de medio punto; y sustitución del primitivo plinto colocado a los pies de la imagen por una base octogonal de 2'5 metros como transición de la volumetría cúbica del pedestal a la cilíndrica de la escultura, ventaja funcional a la que pueden sumarse otras consideraciones de naturaleza simbólica que confieren al octógono un sentido trascendente y regenerador[25]. Atendía igualmente Muguruza a diversos aspectos que, si bien no constituían una novedad, quedaban definidos con mayor precisión que en proyectos anteriores: disposición de refuerzos de hierro en diferentes puntos de la estructura de hormigón; acondicionamiento de los huecos del pedestal para poder seguir las ceremonias religiosas a cubierto; y atención especial a la iluminación, con la presencia de doce puntos estratégicamente distribuidos que otorgaban al monumento una luz constante. Para la mejor comprensión de todo ello, el arquitecto adjuntaba una colección de planos con objeto de que pudieran servir igualmente para la formulación de propuestas en la contratación de las obras.

El proyecto de enero de 1948 supone la culminación del proceso iniciado por Pedro Muguruza tres años atrás; mas no quiere decir que a partir de ese instante se desentendiera por completo del monumento, por cuanto mantuvo contacto permanente tanto con la Junta como con la empresa Construcciones Altuna, adjudicataria de la ejecución material de la obra. Se suceden en este sentido las reuniones y el cruce de correspondencia de Muguruza y Coullaut Valera con el presidente Antonio Mugabure y con el contratista Fermín Altuna para intercambiar puntos de vista; también intervino en determinadas cuestiones técnicas el arquitecto Luis Ramírez de Arellano, sobrino de Muguruza. Todo ello significó la introducción de variantes que afectaron principalmente a los materiales empleados y a la disposición de la imagen del Sagrado Corazón.

Particularmente significativa resulta en este sentido la carta dirigida por Federico Coullaut Valera a Antonio Mugabure desde Madrid el 14 de diciembre de 1948[26], un documento técnico de gran interés en el que, ante la ausencia de Muguruza por un viaje a Suiza, hace valer su experiencia en proyectos de semejante naturaleza, aludiendo a la colaboración con su padre Lorenzo en las imágenes del Sagrado Corazón erigidas en Bilbao y Córdoba[27]. Por la misma tenemos noticia del cambio de material a solicitud de la Junta del Monumento, por cuanto el mármol previsto para las zonas nobles había sido sustituido por un vaciado de hormigón especial con áridos de mármol y cemento blanco, a fin de lograr una reducción en el coste y tiempo; aunque el escultor aceptaba las exigencias económicas y aseguraba que dicho cambio no afectaba a la ejecución de la imagen, no podía ocultar su desilusión tanto por razones artísticas «mi alegría se hubiera colmado al poder realizar las partes más importantes de la figura en materia tan noble y artística como el mármol», como religiosas «la figura del Sagrado Corazón de Jesús es merecedora de todo cuanto realce su linaje».

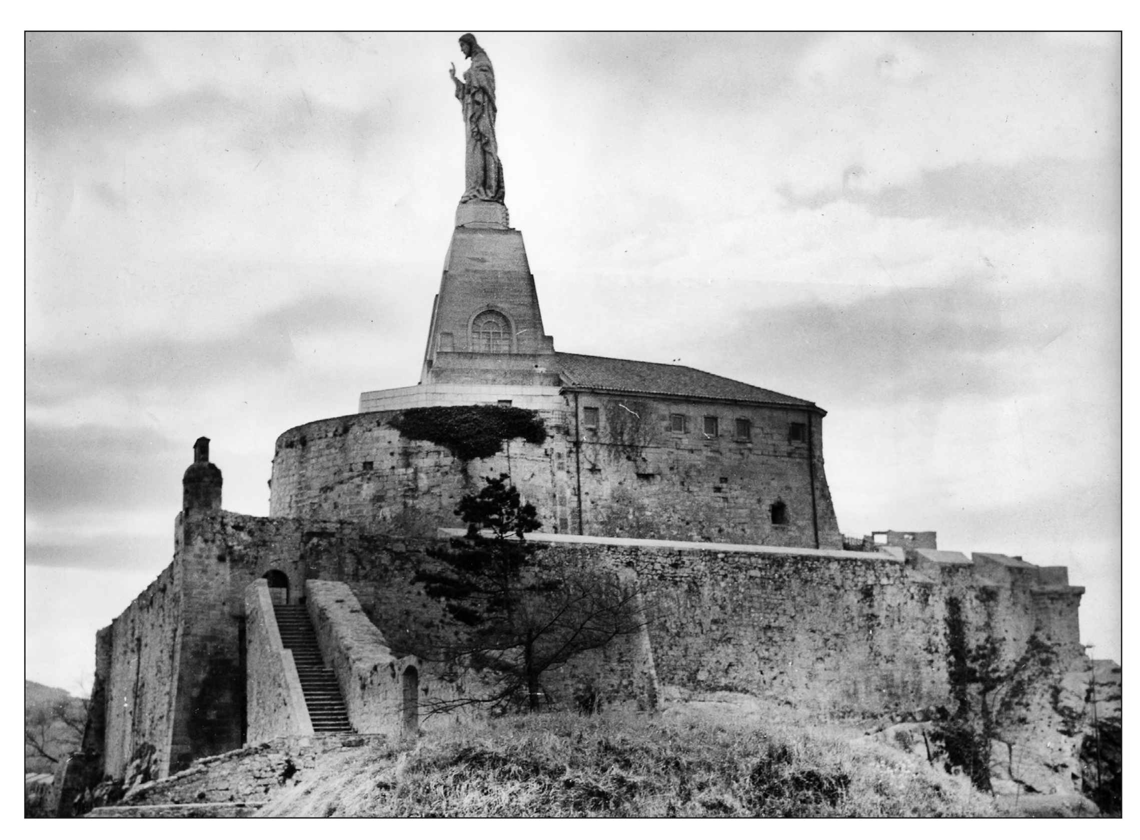
También se producía una modificación en la posición del brazo derecho, que debía separarse algo más del cuerpo, lo cual obligaba a revisar las proporciones de la imagen para mantener su esbeltez. Todo ello nos informa de un aspecto significativo, como es el cambio que se operó en los brazos del Sagrado Corazón, abandonando la posición

en cruz (ya el informe de la Academia advertía de las dificultades que conllevaba) para ser sustituida por la de Cristo con el brazo derecho en actitud de bendecir a la ciudad y con el izquierdo mostrando su corazón. Se trata, de hecho, de la misma postura que adopta el Sagrado Corazón bilbaíno. Esta nueva gestualidad significó igualmente una revisión del rostro del Señor, que perdió su mirada frontal para dirigirla a la ciudad que queda a sus pies, adivinándose en su semblante una mayor seriedad. No menos significativos fueron los cambios en la indumentaria, compuesta ahora por túnica y manto, en los que se aprecia una mayor concesión a lo ornamental en la ondulación de los pliegues[28]. En definitiva, la configuración final de la imagen del Sagrado Corazón difiere considerablemente de la plasmada en el proyecto.

Como indicará más tarde el propio escultor, el proceso resultó complejo, lo cual se tradujo en un plazo de ejecución mayor al previsto -llegó a calcularse en ocho meses y se extendió casi hasta los dos años- y en un aumento del coste final del monumento, que triplicó el inicial de 500.000 pts, sufragado en gran medida por suscripción popular[29] (il. 21). Culminada la obra -no profundizamos en detalles descriptivos que hemos ido apuntando en los sucesivos proyectos-, su inauguración tuvo lugar el 19 de noviembre de 1950[30] (il. 22). Pero para entonces, un nuevo concurso había sido convocado en la ciudad de San Sebastián: el escenario volvía a ser el monte Urgull, y también en esta ocasión Pedro Muguruza figurará en la nómina de arquitectos participantes.



21. Pascual Marín. Construcción del Monumento al Sagrado Corazón sobre el Macho de Urgull, h. 1948. Kutxa Fototeka. Fondo Foto Marín, San Sebastián.



22. Vista del Monumento al Sagrado Corazón de Jesús, s. f. Kutxa Fototeka. Fondo Stinus, San Sebastián.

EL EMBELLECIMIENTO DE URGULL EN EL MARCO DEL VIII CENTENARIO DE LA FUNDACIÓN DE SAN SEBASTIÁN

El 9 de febrero de 1949, mientras las obras de ejecución del Sagrado Corazón de Jesús seguían su curso, un grupo de concejales del Ayuntamiento de San Sebastián presentaba una moción que recordaba la inminente celebración del VIII Centenario de la fundación de la ciudad, dado que la mayoría de los historiadores coincidía en fijar en 1150 la fecha simbólica del Fuero de Repoblación otorgado por el rey de Navarra Sancho VI el Sabio[31]. Al frente de la iniciativa se encontraba José Joaquín Castañeda, teniente de alcalde de la corporación municipal que acababa de constituirse recientemente[32].

El extenso escrito se detenía en la necesidad de conmemorar con el esplendor requerido la efeméride, al estilo de como acababa de hacerlo Sevilla en 1948 con motivo del VII Centenario de la conquista de la ciudad andaluza. Los grandes objetivos que animaban la iniciativa venían enlazados por el común denominador de la revitalización y el progreso, tanto en el ámbito económico e industrial, como en el cultural y urbanístico, buscando hacer de San Sebastián una ciudad moderna y atractiva al turismo.

El texto fue debatido y aprobado en el pleno extraordinario del Ayuntamiento celebrado el 14 de febrero, acordándose designar al propio Castañeda para que iniciara los trabajos constitutivos de los comités de honor y organizativo[33]. Con posterioridad, correspondió el turno a las cinco comisiones técnicas encargadas de planear los actos propios de su ámbito: Hacienda, Exposiciones, Obras, Cultura, y Propaganda y Fiestas.

A la Comisión de Obras quedó encomendada la ejecución de aquellos proyectos que contribuyeran a la ambiciosa transformación urbana de San Sebastián, siguiendo el ejemplo de las grandes exposiciones que habían celebrado ciudades como Barcelona (1889), Zaragoza y Valencia (1908), y Sevilla y Barcelona (1923), acompañadas todas ellas de la puesta en marcha de importantes reformas que habían transformado su fisonomía. Llegaba ahora el turno a San Sebastián, y la ciudad donostiarra ni podía ni debía desaprovechar su oportunidad.

La presidencia de la Comisión de Obras correspondió al arquitecto municipal Juan Alday, y de la misma formaban parte arquitectos e ingenieros municipales y del Colegio Vasco-Navarro. Subdivida a su vez en secciones para el estudio pormenorizado de los temas asignados, la Comisión se marcó un triple ámbito de actuación, no con carácter aislado y parcial, sino integrador, atendiendo a un concepto superior del urbanismo que no se limitara a los detalles, sino que dotara a cada una de sus intervenciones de un sentido de conjunto: el acondicionamiento de la Travesía de San Sebastián, la urbanización y revalorización del nuevo Ensanche de Amara, y la mejora de la parte vieja de la ciudad, con una serie de actuaciones entre las que se encontraba la reforma y embellecimiento del monte Urgull para convertirlo en un parque urbano de montaña destinado al recreo de los donostiarras.

¿Qué sentido tenía plantear la reforma del monte? Evidentemente, la respuesta se encuentra en la presencia del Sagrado Corazón de Jesús que en breve iba a coronar Urgull. A partir de ese instante, variaría sustancialmente su uso y función, al convertirse en el basamento natural de una imagen sagrada. Urgull como faro de devoción espiritual: así es como debía entenderse la nueva realidad del monte. Era preciso por tanto adecentar su entorno natural para acomodarlo a tan alta responsabilidad, y facilitar a su vez los accesos a los fieles que quisieran congregarse a los pies del monumento. La conmemoración del VIII Centenario de la fundación de la ciudad constituía la mejor oportunidad para ello.

LAS BASES DEL CONCURSO DE EMBELLECIMIENTO DEL MONTE URGULL

Valoradas distintas posibilidades, la Comisión de Obras consideró el concurso público como la mejor opción a la hora de seleccionar el proyecto de reforma de Urgull. Sus bases fueron redactadas por el servicio de Parques y Arbolado del Ayuntamiento de San Sebastián, y aprobadas por el Comité Ejecutivo del VIII Centenario, el 5 de agosto de 1949. Constaban de un breve preámbulo justificativo de la convocatoria, y de 21 puntos, a lo largo de los cuales quedaban recogidos todos los aspectos relacionados con el mismo.

Los proyectos deberían estar suscritos por arquitectos e ingenieros españoles, y comprenderían dos partes: un estudio de conjunto que abarcase la totalidad de las obras, cuyo presupuesto no rebasase los cinco millones de pesetas; y un estudio de detalle que se limitase a la realización inmediata de la parte del proyecto que los autores juzgasen más conveniente dentro del conjunto, con un presupuesto máximo de 2,5 millones y un plazo de ejecución que permitiese su inauguración el día 1 de julio de 1950.

Los autores recogerían en sus propuestas la mejor solución práctica encaminada a transformar el monte en lugar de descanso, atendiendo a una serie de condicionantes: el menor movimiento posible de tierras y árboles; el manejo de elementos vegetales de primera magnitud y de formas constructivas sencillas; la importancia del agua y la iluminación como elementos esenciales; la clara separación entre áreas de juegos y de

descanso, reservando una importante superficie para recreo infantil; y el respeto a las ruinas y construcciones existentes, realzándolas o disimulándolas según los casos, con especial atención al denominado Cementerio de los Ingleses, en la ladera norte de Urgull. Capítulo fundamental desempeñaba el tema de accesos, concebido bajo una doble premisa: la búsqueda de una fórmula de enlace del parque con la ciudad, para que su acceso a pie, por carretera, o por medios mecánicos -funicular, ascensor, etc.- fuera lo más descansada posible; y la necesidad de que llegasen hasta la cima, sujetándose a un trazado fácil que contribuyese a su mayor comodidad.

Los proyectos debían constar de: planos de conjunto (a escala 1:500) y de detalle; tres vistas en perspectiva del monte contemplado desde el sur, este y oeste, es decir, desde los puntos central y extremos de la ciudad; presupuestos general y específico de la obra a realizar inmediatamente por el susodicho valor de 2,5 millones de pesetas; y una memoria explicativa que, además de razonar las ideas del proyecto, desarrollase una descripción comparativa entre el estado actual del monte y el que ofrecería tras la ejecución de las obras. La entrega se haría efectiva en la Secretaría General del Comité Ejecutivo del VIII Centenario, hasta las 12 horas del 30 de noviembre de 1949. Finalizado el plazo, el Tribunal Calificador emitiría su fallo durante el mes de diciembre. Se establecían sendos premios de 75.000 y 25.000 pts, pudiendo ser declarado desierto el concurso si a juicio del Jurado ninguno de los proyectos reunía el mínimo de condiciones exigidas. Los trabajos premiados pasarían a ser propiedad del Ayuntamiento, que tenía libertad para llevarlos a cabo, total o parcialmente. Además, el autor premiado debería comprometerse a la realización de la parte inmediata del proyecto en el plazo del 1 de julio de 1950; la ejecución de la segunda fase sería de potestad municipal.

Hasta aquí las bases del concurso, en su redacción original de 5 de agosto de 1949. Con posterioridad, según acuerdo adoptado el 8 de octubre por la Comisión de Obras, fueron objeto de una modificación que afectó a la fecha límite de entrega de proyectos, la cual se amplió hasta el 31 de diciembre de dicho año; prórroga que a buen seguro vino propiciada por las sugerencias que hicieron llegar al Comité Ejecutivo del Centenario los arquitectos e ingenieros interesados en el concurso.

Con objeto de asegurar el éxito de la convocatoria, el Comité Ejecutivo procuró dar la mayor difusión posible a las bases. El 9 de agosto fueron remitidas en un formato abreviado a los periódicos *La Voz de España* y *El Diario Vasco*, así como a los diarios *ABC* de Madrid y Sevilla, y *La Vanguardia* de Barcelona. Tres días más tarde, el Secretario General del Comité envió sendos ejemplares al Administrador del *Boletín Oficial del Estado*, y al Gobernador Civil de Guipúzcoa, para que ordenasen su inserción en el *Boletín Oficial del Estado*[34] y en el *Boletín Oficial* de la provincia respectivamente. No se descuidó tampoco su difusión en los ámbitos profesionales, de manera que una docena de ejemplares de las bases abreviadas fueron enviadas, tanto al Presidente de la Agrupación de Artistas Guipuzcoanos, como al Presidente Decano del Colegio de Arquitectos, rogándoles su distribución entre las agrupaciones similares del resto de España en el primer caso, y entre los colegios de arquitectos en el segundo.

El reto que planteaba un concurso como el de Urgull atrajo el interés de un buen número de arquitectos e ingenieros del panorama artístico nacional. Una somera relación nominal de quienes solicitaron tanto sus bases como otros documentos específicos -planos de la ciudad y del monte, fotografías del estado de las obras del monumento al Sagrado Corazón, planos de cotas de nivel- resulta explícita del alcance y procedencia geográfica desde la que se hicieron las consultas: José Antonio Ponte (Irún), Manuel Urcola, José

María Ruiz Aizpiri, Pablo Weeber, Luciano Abrisqueta y Valentín Rocandio (San Sebastián), Manuel María de Smith (Bilbao), Miguel Gortari (Pamplona), Joaquín José García de Alcañiz (Barcelona), Pedro Muguruza, Manuel Ambrós, José Marañón, Emilio Carnicero, Fernando Moreno Barberá y Eduardo Lagarde (Madrid), y José María Bustinduy (Tetuán).

La anterior nómina quedó muy reducida a la hora de la presentación final de proyectos; sin duda, la falta de tiempo material fue la principal causa de que muchos de ellos no llegaran a concretarse, tal y como hicieron saber algunos autores al Comité Ejecutivo del Centenario, caso de Joaquín José García de Alcañiz, José Antonio Ponte y Manuel María de Smith, quienes consideraban que un proyecto de tal envergadura requería de un plazo mucho mayor para poder realizarlo con garantía. Finalmente, fueron cinco los proyectos que concurrieron, en tiempo y forma, al concurso de embellecimiento de Urgull; y entre ellos se encontraba el firmado por Pedro Muguruza y el ingeniero de caminos Fermín Altuna, colaboración que se fraguó a partir de las obras de ejecución del monumento al Sagrado Corazón de Jesús.

EL PROYECTO DE PEDRO MUGURUZA Y FERMÍN ALTUNA (1949)

En cierta manera, Pedro Muguruza se sentía obligado a presentarse al concurso, no en vano lo concibió como una prolongación natural del proyecto del monumento al Sagrado Corazón, encontrando en él su significado pleno; así lo ponía de manifiesto al reconocer, en la memoria explicativa firmada conjuntamente con Fermín Altuna en Madrid en diciembre de 1949, que la razón fundamental sobre la que descansaba su proyecto consistía en que el monte era la base del monumento al Sagrado Corazón, y el enlace del mismo con la ciudad. No obstante, quería dejar claro desde el principio que tan estrecha vinculación entre los dos proyectos no suponía en absoluto conformidad ni apoyo de la Junta del Monumento a su trabajo, sino que existía total libertad por ambas partes en relación con las ideas expuestas en el mismo.

Junto a ello, los autores eran conscientes de la oposición que había generado en un amplio sector social de San Sebastián cualquier intervención en Urgull, como quedaba de manifiesto en diversas reseñas de prensa que extractaban como preámbulo de su memoria[35]. En consecuencia, vinculación al carácter monumental del lugar, y respeto a la realidad existente, eran los dos grandes principios en torno a los cuales articulaban su propuesta[36]. A ellos sumaban una tercera consideración, en este caso económica, que les había llevado a presentarse al concurso: la mayor parte de los cinco millones que contemplaba el presupuesto irían a parar a empresas de la ciudad, sin necesidad de recurrir a firmas externas. Es decir, la mejora urbana de San Sebastián contribuiría igualmente a su riqueza, al quedar en ella el importe mencionado. Aspecto sin duda importante a la hora de vencer la oposición de un determinado sector de la ciudad.

«¿Qué reforma puede llevarse a cabo que mejore lo existente?», se preguntan. Partiendo de este interrogante que a modo de reto incluyen al inicio de su memoria, los autores renuncian al proyecto «bonito», entendiendo por tal el conjunto de simetrías que proporcionarían una sensación ficticia de belleza; por el contrario, tratan de aprovechar al máximo las ventajas de un parque ya existente, con tan sólo ligeros retoques que en nada modifiquen su carácter, actitud que debe entenderse -puntualizaban- no como falta de atención a las bases, sino como cumplimiento de las mismas, encaminadas a preservar la naturaleza del monte. Tal respeto les hace pasar casi de puntillas sobre los medios

mecánicos de acceso -su coste resulta además excesivo-, limitándose a señalar el lugar más adecuado para la instalación del funicular o, en su defecto, de dos ascensores, buscando en todo momento el enlace efectivo con la ciudad y sin detenerse en cuestiones técnicas o de explotación.

Tampoco se muestran partidarios de multiplicar en exceso los espacios de ocio y edificios de recreo, que pueden derivar en gamberrismo; sí que contemplan la presencia de casas para guardas y refugios para la lluvia. Con mayor profundidad abordan la modificación de la carretera en sus diversos tramos sin alterar apenas la vista del monte, al quedar oculta por jardines y plantación baja; su trazado habilita la apertura de dos puertas a un camino de ronda desde el cual resulta sencillo alcanzar el Sagrado Corazón. Crean a su vez un nuevo acceso de coches desde la calle 31 de Agosto que, a la vez que facilita la subida hasta el monumento, comunica la parte antigua de la ciudad con el Paseo Nuevo. Y desarrollan un plan de repoblación forestal en la denominada batería de las Damas que incluye escalinatas, terrazas, cascadas de agua y un estanque, así como distintos espacios para juegos infantiles.

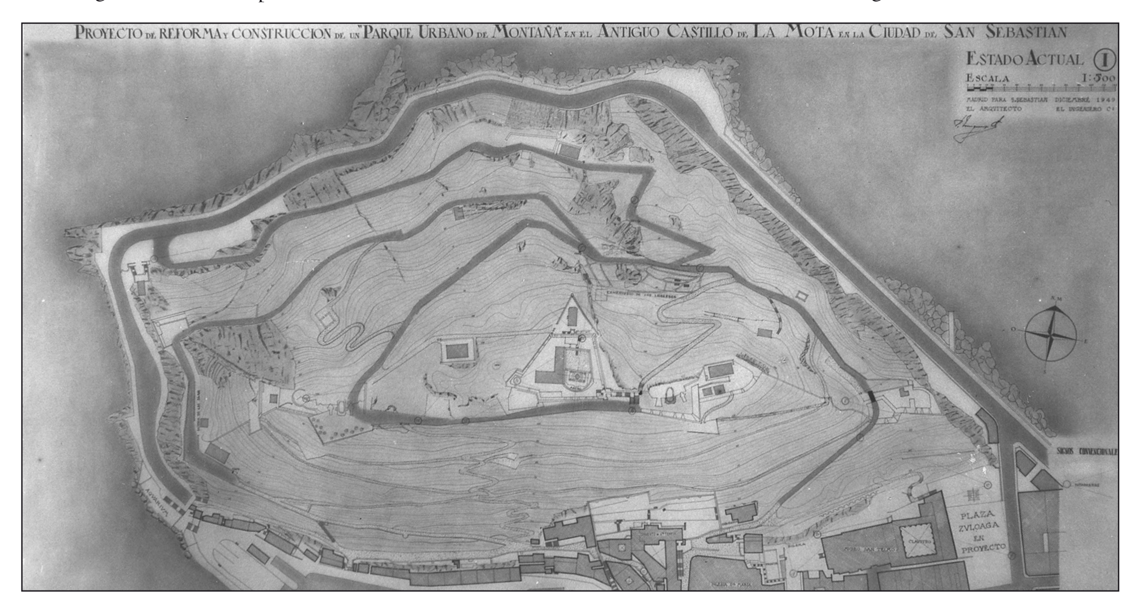
Establecen asimismo una clara diferenciación entre las ruinas que deben desaparecer por constituir un estorbo, en su mayoría cobertizos de mampostería, y aquéllas que por su valor histórico-artístico deben ser conservadas: el Macho, el sector de la fortaleza orientado hacia la isla de Santa Clara y el acceso a la misma en la parte opuesta, la cueva o gruta, la capilla del Cristo de la Mota y, principalmente, el Cementerio de los Ingleses. Proponen para todas ellas actuaciones encaminadas a resaltar su interés, desde su restauración e iluminación, hasta dotarlas de un nuevo uso y función. Únicamente el Cementerio de los Ingleses debe dejarse como está, dictando una ordenanza municipal que regule su conservación; para manifestar la evocación poética del paraje, significan los autores que su recuerdo sirvió a Teodoro de Anasagasti para trazar, durante su estancia en Roma medio siglo atrás, su proyecto de *Cementerio Ideal* premiado con una primera medalla en una de las Exposiciones Nacionales[37].

Los materiales e iluminación son igualmente cuestiones a tener en cuenta. Acerca de los primeros, estos se limitarán a cantería y mampostería, cuyo revestimiento vegetal logrará al cabo de un cierto tiempo la total asimilación con su entorno natural. Sobre la iluminación, son partidarios de la conducción subterránea de la red general, toda vez que la instalación aérea presentaría el inconveniente de estropear con postes y cables las amplias perspectivas del monte. Admitido el anterior criterio, la iluminación debe supeditarse a la ya propuesta para el monumento al Sagrado Corazón de Jesús, manifestando la clara prioridad de éste como elemento más iluminado, y llevando a cabo una actuación diferenciada en el resto que contribuya a una cierta «dramatización» del conjunto.

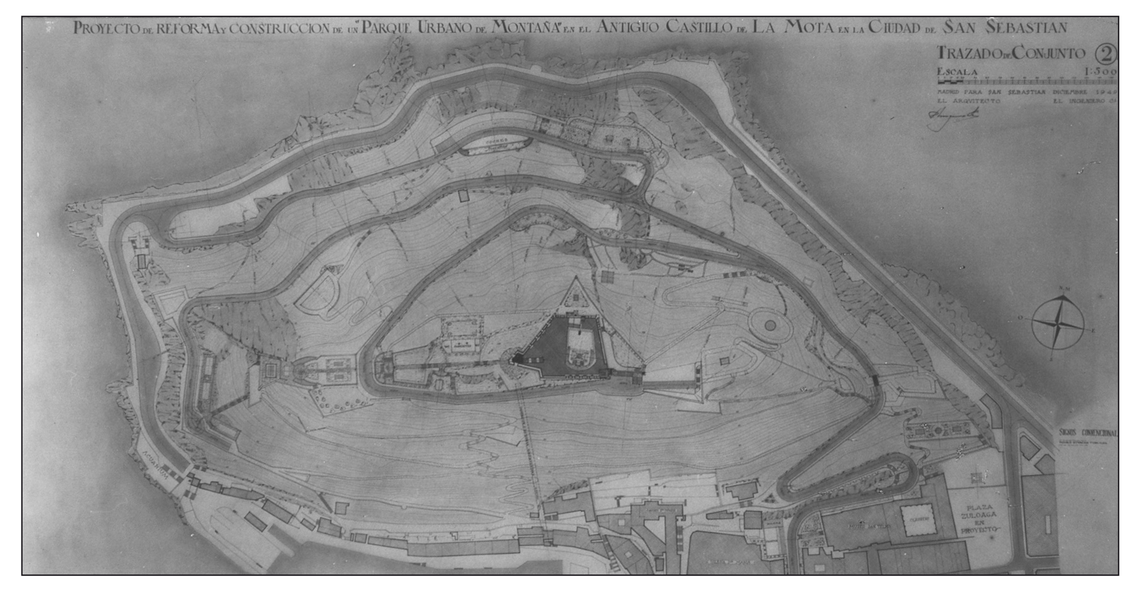
Una vez desarrollados los puntos de la memoria, Muguruza y Altuna cumplían con la obligación de realizar una descripción comparativa entre el estado actual y el del proyecto. Reafirmándose en su premisa inicial, bastaba a su juicio con indicar que se conservaban tanto la vegetación existente («su conservación floral se conceptúa como indispensable», aseveran), como aquellas obras que por su valor histórico-artístico merecían perpetuarse («difícilmente se logra con su modificación otra cosa que quitarle su carácter sin mayor beneficio», refieren a propósito de la fortaleza del Macho). En definitiva, todos los elementos que conferían personalidad al monte Urgull permanecían en su integridad, al igual que se habían respetado en el proyecto del monumento al Sagrado Corazón; con esta última afirmación, Muguruza trataba de demostrar que tal respeto no se quedaba en una mera declaración de intenciones, sino que ya había dado muestras de ello en la práctica, en el mismo ámbito y con los mismos elementos para los que se proponía la nueva actuación.

Con todo, la última reflexión de su memoria, aprovechando una litografía que mostraba el estado de conservación del Cementerio de los Ingleses en 1840[38], venía a condenar un excesivo tradicionalismo que entendían como inmovilismo, y que juzgaban tan perjudicial como la desmesurada transformación si entorpecía el fin último del concurso, que no era otro que crear un parque urbano de montaña en Urgull para disfrute de todos los donostiarras.

La memoria se acompañaba de un conjunto de doce planos a escala 1:500, el primero de los cuales mostraba el estado actual del monte (il. 23); en él se aprecian, entre otros detalles, el trazado de la carretera militar que lo recorría, la ubicación del Cementerio de los Ingleses en las proximidades de la cima donde se levantaba el Sagrado Corazón, o el



23. Pedro Muguruza y Fermín Altuna. Proyecto de reforma de Urgull, diciembre 1949. Estado actual del monte. ASF. Archivo-Biblioteca.



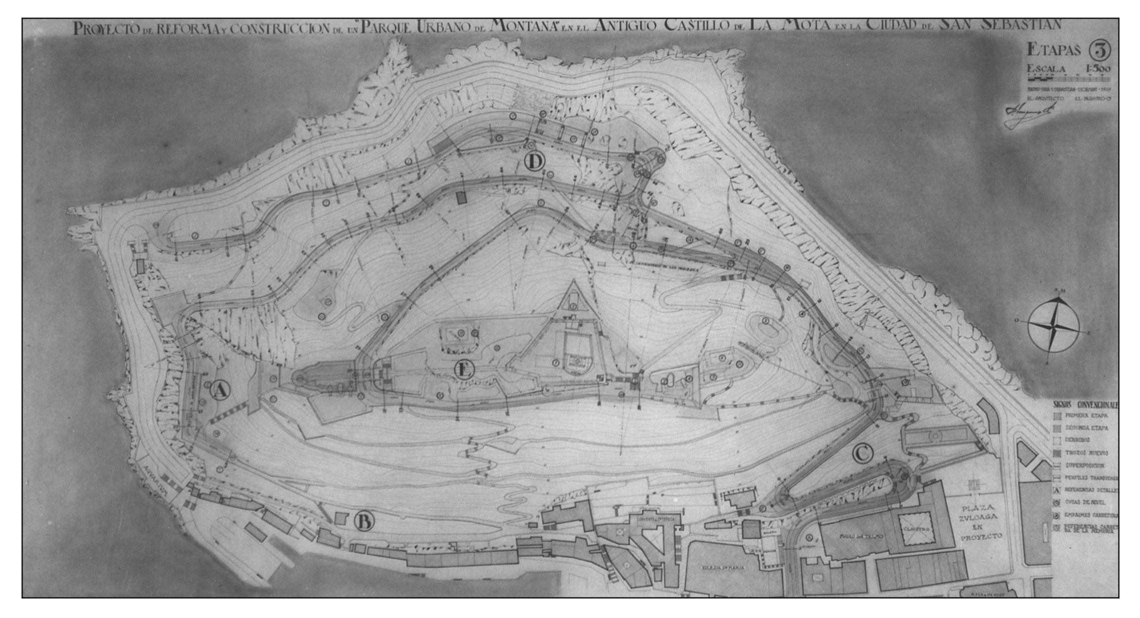
24. Pedro Muguruza y Fermín Altuna. Proyecto de reforma de Urgull, diciembre 1949. Trazado de conjunto. ASF. Archivo-Biblioteca.

proyecto de reforma de la Plaza de Zuloaga, al contacto con la calle 31 de Agosto, en la parte vieja de la ciudad. El segundo consistía en un trazado de conjunto (il. 24), donde son perceptibles algunas de las actuaciones propuestas por Muguruza y Altuna; la más significativa es sin duda la modificación de la carretera, con un trazado envolvente que parte desde la calle 31 de Agosto, dejando a su izquierda un pequeño frontón y bolera, y por uno de los costados del Museo San Telmo asciende hasta el monumento, a la vez que una bifurcación conecta con el Paseo Nuevo que finaliza en el *Aquarium*.

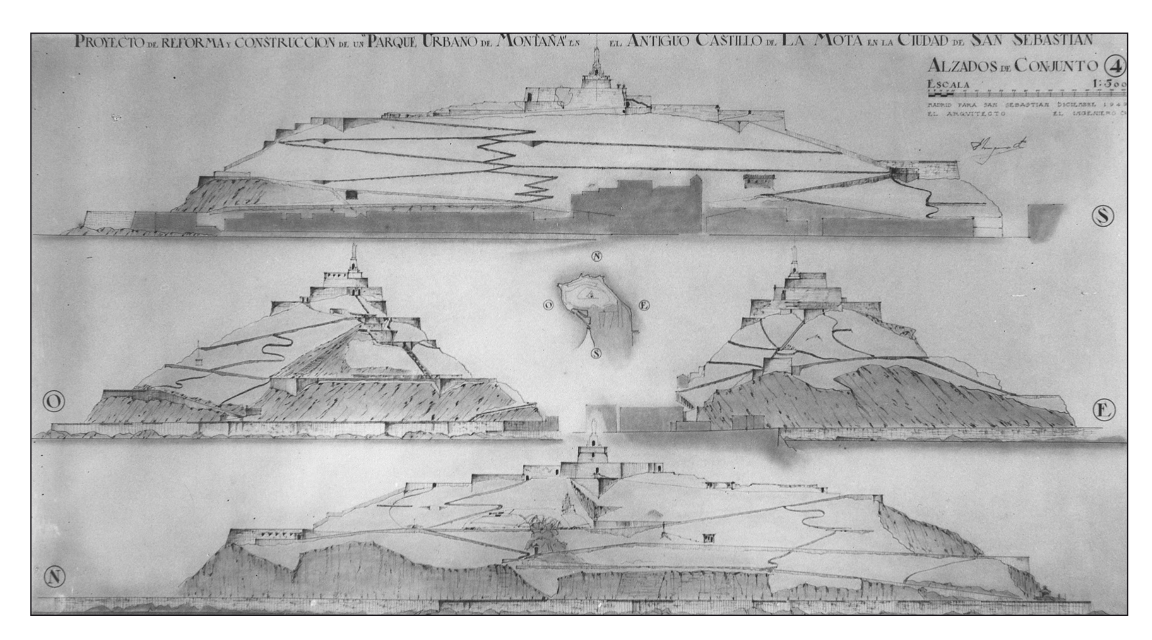
El tercer plano (il. 25) plasmaba las dos etapas de realización del proyecto, así como las principales actuaciones marcadas con letras mayúsculas: la letra A se correspondía con la intervención en la batería de las Damas; la B, con la nueva casa del guarda; la C, con el nuevo acceso desde la calle 31 de Agosto; la D, con la zona de terrazas, pérgolas y espacios de juegos, así como un aparcamiento para coches y un edificio para bar-aseo; y la letra E, con el sector del Macho y castillo de la Mota donde se emplazaba el Sagrado Corazón. El cuarto (il. 26) mostraba los alzados de conjunto, en las vistas correspondientes a los cuatro puntos cardinales, donde se hace presente la monumental imagen dominando la coronación del monte. Se aprecia también, en la perspectiva oeste, el funicular de acceso.

Tras los planos de conjunto venían los de detalle, confeccionados a escala 1:200. Así, los planos quinto, sexto y séptimo (ils. 27, 28 y 29), ilustraban con minuciosidad las cinco actuaciones anteriormente definidas con letras mayúsculas. El plano nº 8 (il. 30) recogía los alzados del detalle E, es decir, el correspondiente a los vestigios históricos de la fortaleza y castillo sobre los que se levantaba el Sagrado Corazón. Por su parte, el plano nº 9 (il. 31) definía los perfiles de la carretera, tanto longitudinales como transversales. Finalmente, los tres últimos planos (ils. 32, 33 y 34) se correspondían con las vistas en perspectiva del monte contemplado desde el oeste, sur y este, tal y como especificaba la base nº 14 del concurso.

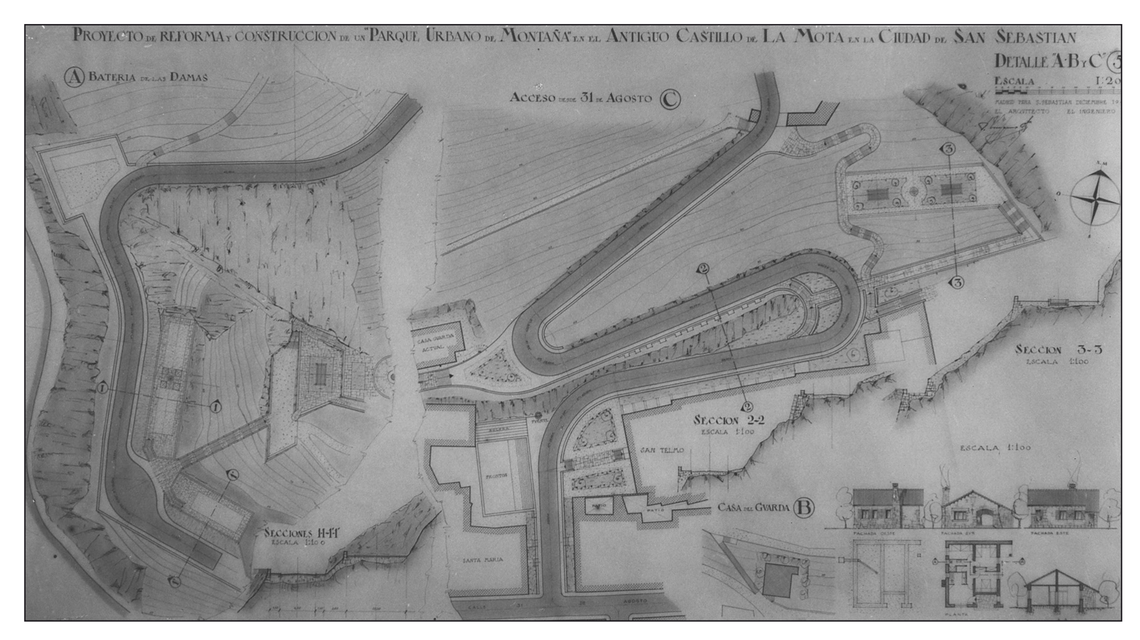
Para la mejor comprensión de su propuesta, los autores incorporaban un reportaje de 17 fotografías que mostraban el actual estado del monte, en algunas de las cuales era perceptible el andamiaje empleado en la construcción del monumento al Sagrado Corazón. En cuanto al avance del presupuesto, la primera fase de ejecución material ascendía a la



25. Pedro Muguruza y Fermín Altuna. Proyecto de reforma de Urgull, diciembre 1949. Etapas. ASF. Archivo-Biblioteca.



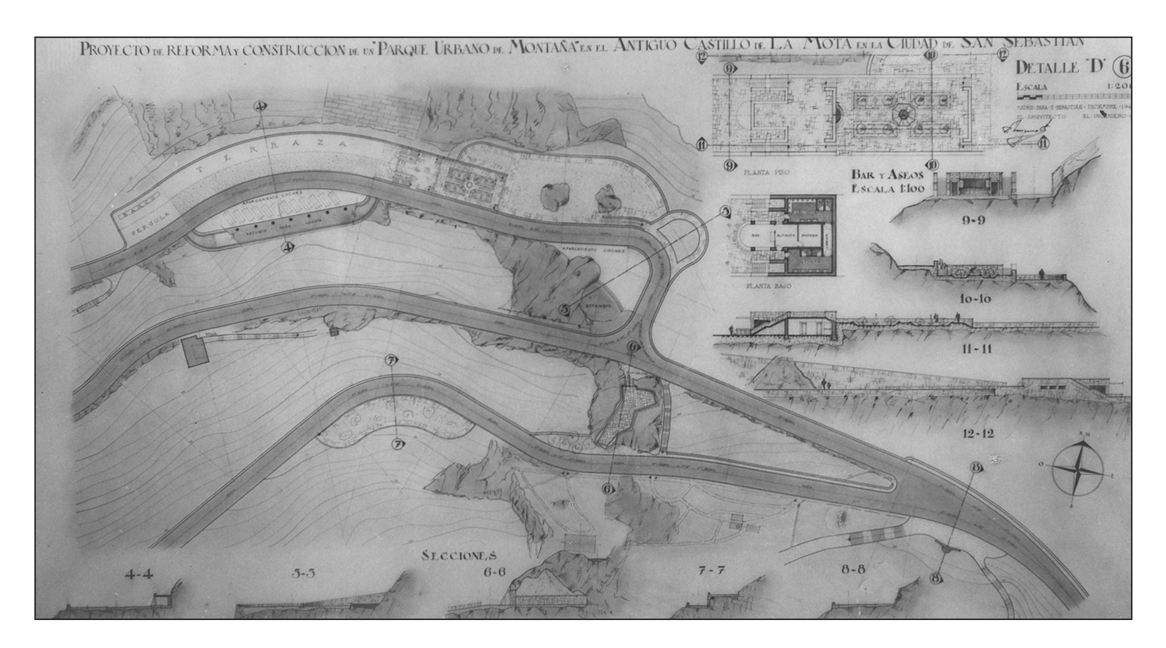
26. Pedro Muguruza y Fermín Altuna. Proyecto de reforma de Urgull, diciembre 1949. Alzados de conjunto. ASF. Archivo-Biblioteca.



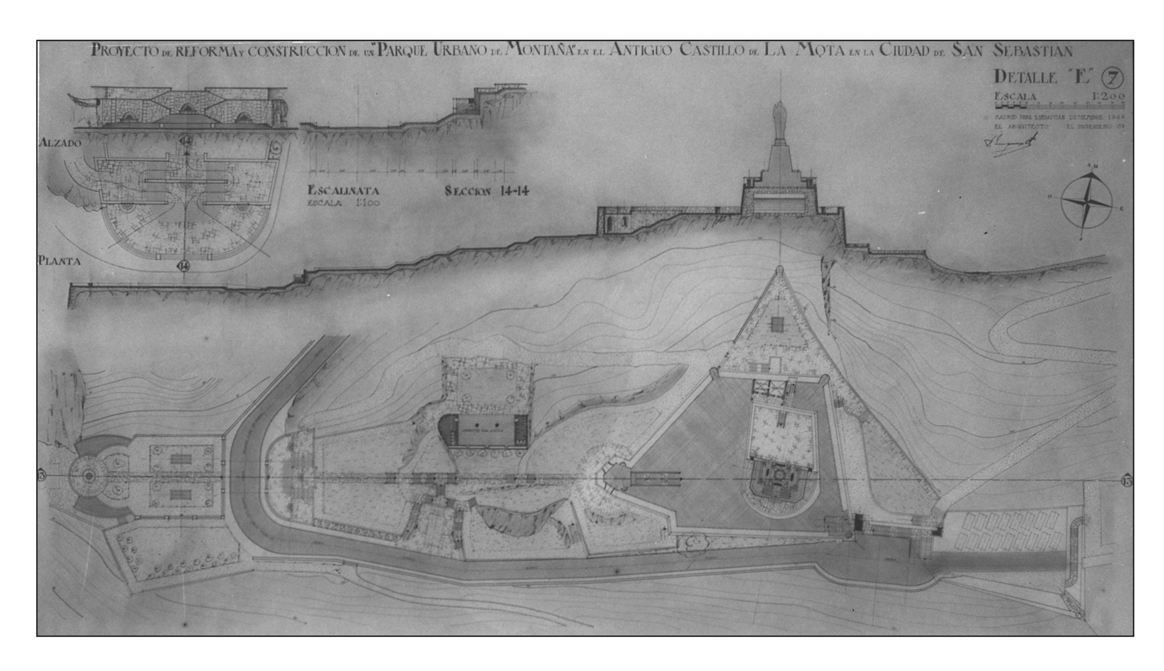
27. Pedro Muguruza y Fermín Altuna. Proyecto de reforma de Urgull, diciembre 1949. Detalles A, B y C. ASF. Archivo-Biblioteca.

cantidad de 2.471.189 pts, en tanto que la segunda lo hacía a 2.528.375 pts, con lo que la suma total era de 4.999.564 pts; a la anterior debían añadirse los honorarios de arquitecto y aparejador, elevándose hasta 5.348.284 pts.

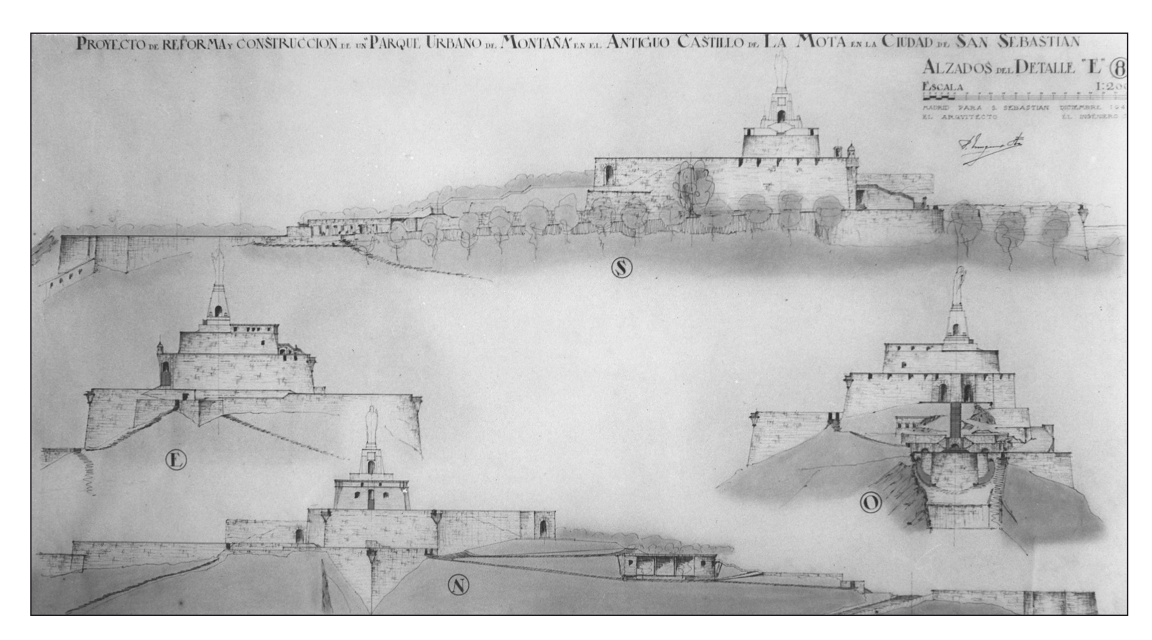
El proyecto de Muguruza y Altuna concluía con una segunda memoria explicativa de la primera fase del proyecto que debía estar finalizada para el 1 de julio de 1950, desglosando las labores a llevar a cabo, las razones que las justificaban y el orden de ejecución de las mismas, que venía a abundar en las ideas ya recogidas en la memoria general.



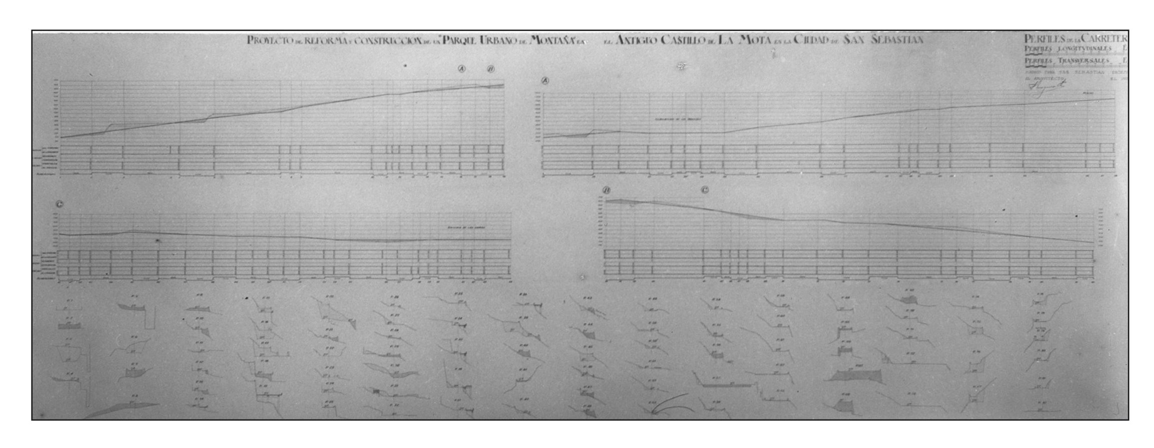
28. Pedro Muguruza y Fermín Altuna. Proyecto de reforma de Urgull, diciembre 1949. Detalle D. ASF. Archivo-Biblioteca.



29. Pedro Muguruza y Fermín Altuna. Proyecto de reforma de Urgull, diciembre 1949. Detalle E. ASF. Archivo-Biblioteca.



30. Pedro Muguruza y Fermín Altuna. Proyecto de reforma de Urgull, diciembre 1949. Alzados del Detalle E. ASF. Archivo-Biblioteca.

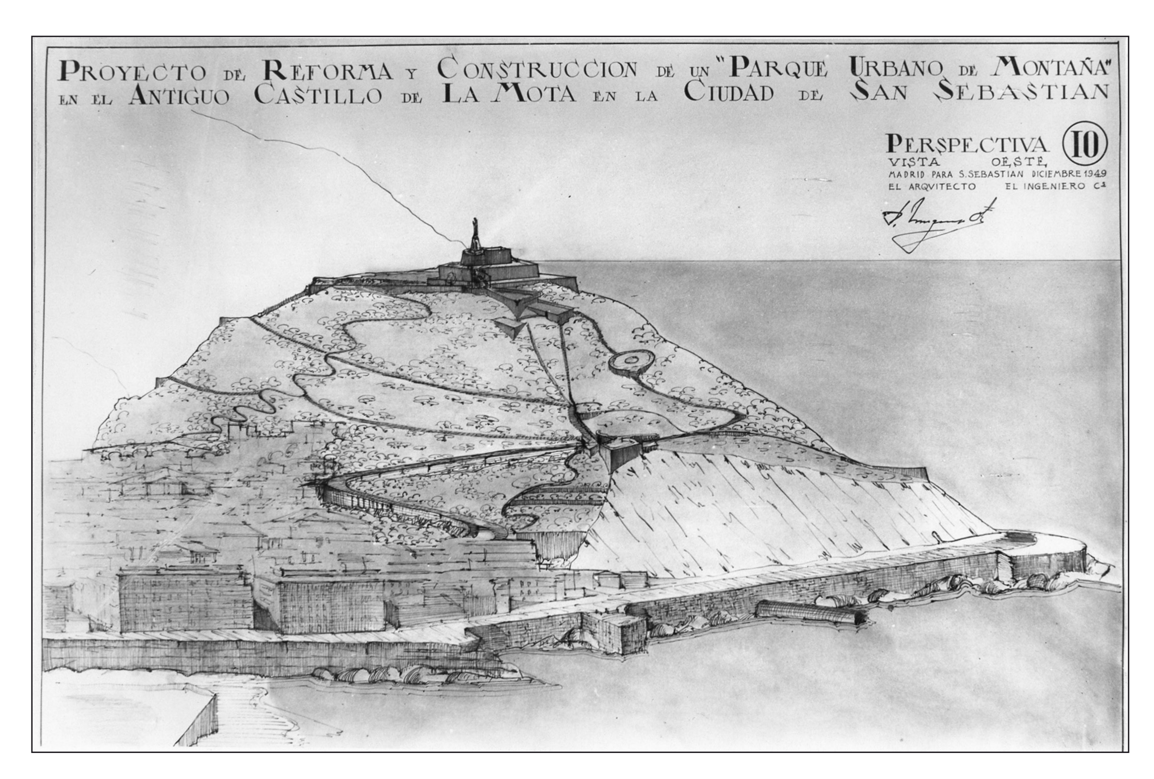


31. Pedro Muguruza y Fermín Altuna. Proyecto de reforma de Urgull, diciembre 1949. Perfiles de la carretera. ASF. Archivo-Biblioteca.

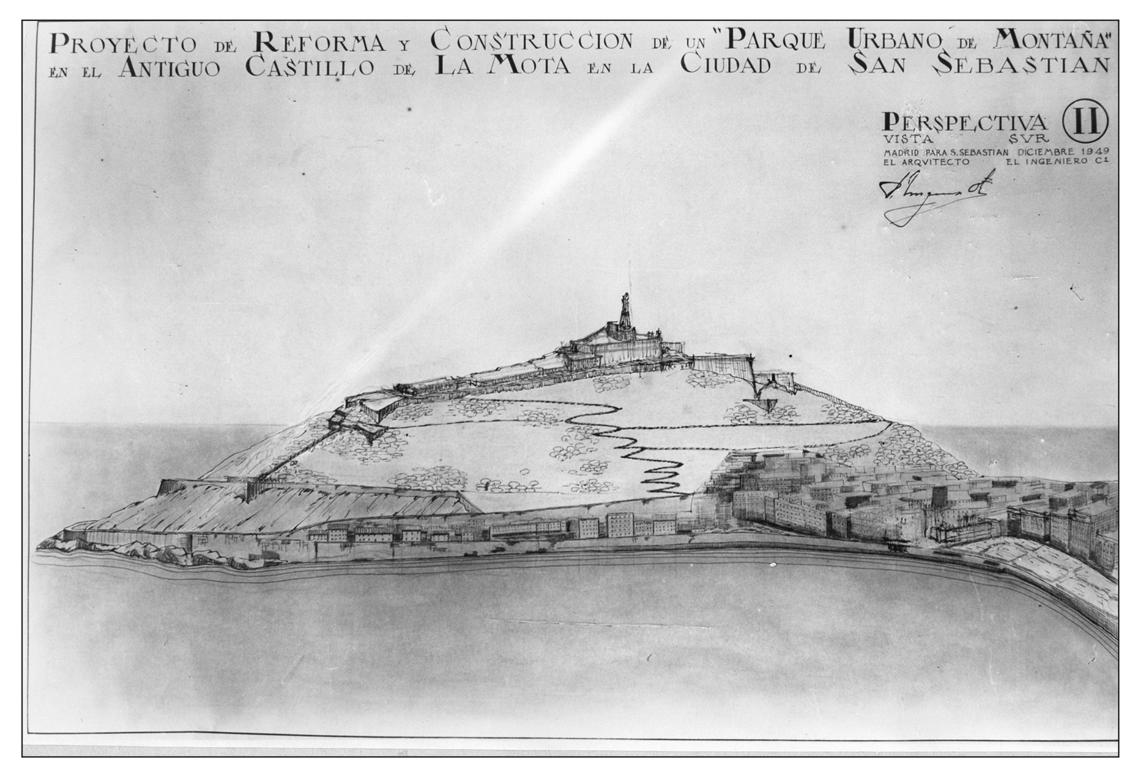
LOS RESTANTES PROYECTOS PRESENTADOS AL CONCURSO

Además del de Muguruza y Altuna, se presentaron al concurso de reforma de Urgull otros cuatro proyectos que reseñaremos brevemente. Uno de ellos venía firmado por el arquitecto Eduardo Lagarde Aramburu (Toledo, 1884-Madrid, 1950), artista polifacético cuya labor arquitectónica se desarrolló sobre todo en San Sebastián, con un conjunto de obras que abarcan desde el eclecticismo al racionalismo, a la que sumó su actividad restauradora en ciudades como Madrid y Toledo[39]. Por desgracia, carecemos de mayor información de un proyecto que, según las noticias recogidas en la prensa donostiarra, mostraba como notas características la presencia de un funicular y de un teatro al aire libre.

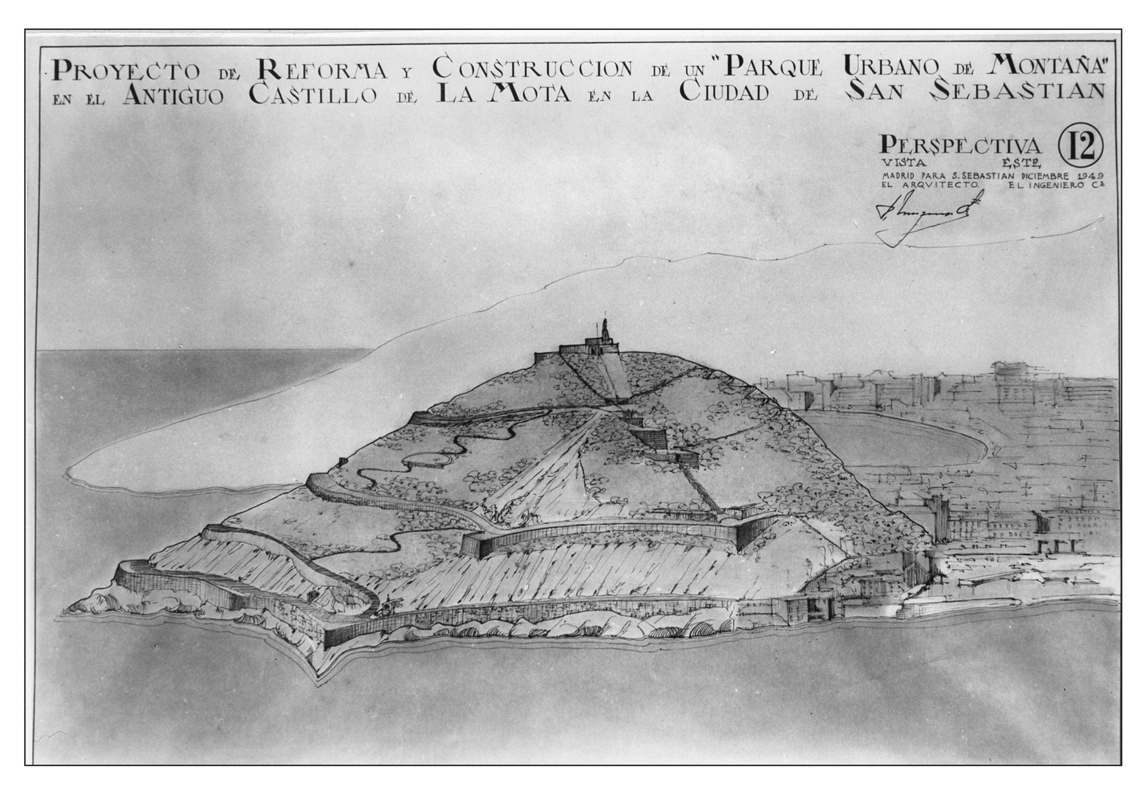
Un nuevo proyecto correspondía al ingeniero de caminos donostiarra Luciano Abrisqueta Monzonís, quien, ajustándose a las bases del concurso, planteaba una primera fase de obras que tenía como puntos destacados la reforma de un primer sector de la carretera militar,



32. Pedro Muguruza y Fermín Altuna. Proyecto de reforma de Urgull, diciembre 1949. Perspectiva. Vista Oeste. ASF. Archivo-Biblioteca.



33. Pedro Muguruza y Fermín Altuna. Proyecto de reforma de Urgull, diciembre 1949. Perspectiva. Vista Sur. ASF. Archivo-Biblioteca.



34. Pedro Muguruza y Fermín Altuna. Proyecto de reforma de Urgull, diciembre 1949. Perspectiva. Vista Este. ASF. Archivo-Biblioteca.

la formación de un aparcamiento en las ruinas de la batería de Bardocas, la creación de un nuevo acceso a través de una escalinata en la Plaza de Zuloaga, y la iluminación del monte. La segunda fase contemplaba la reforma total de la carretera militar, la disposición de escalinatas y miradores en distintos puntos, y la ejecución de un pequeño túnel junto al *Acuarium* para evitar las maniobras de los automóviles al llegar al final del Paseo de Coches. Comprobamos por tanto que la propuesta de Abrisqueta no comprendía de entrada la instalación de medios mecánicos de acceso, entre otras cuestiones por no poder ajustarse ni a plazos ni a presupuesto. Sin embargo, de forma independiente aunque paralela, depositó un proyecto de ejecución y explotación de funicular, por si el Ayuntamiento consideraba la conveniencia de llevarlo a la práctica. Esta duplicidad de proyectos originó una agria polémica ciudadana que el propio ingeniero tuvo que esforzarse en aclarar[40].

Otro proyecto era obra del arquitecto Fernando Moreno Barberá (Ceuta, 1913-Madrid, 1998), uno de los principales representantes de la arquitectura moderna en España[41], cuya participación en el concurso donostiarra se inscribe en un período de búsqueda y aprendizaje profesional que se extiende a lo largo de la década de 1940; y coincide en el tiempo con su presencia en otro de los concursos destacados en el panorama nacional, como fue el del Monumento a los Caídos, convocado el mismo año de 1949 por el Ayuntamiento de Madrid, cuyo emplazamiento estaba previsto a la entrada desde la Ciudad Universitaria[42]. Con Moreno Barberá colaboraron en el proyecto de Urgull el ingeniero de caminos Ángel del Campo Francés[43], y el segundo jefe de parques y jardines del Ayuntamiento de Madrid, Ramón Ortiz.

Moreno Barberá es uno de los arquitectos que mayor interés mostró por el concurso, como se deduce de su continua correspondencia con el Comité Ejecutivo del Centenario;

buena prueba de ello son las cartas remitidas desde su estudio en la madrileña calle Caballero de Gracia los días 8 y 13 de septiembre, y 17 de octubre de 1949, solicitando información adicional y diversas aclaraciones en relación con las cotas de nivel y las vistas en perspectiva que debían presentarse[44]. Su propuesta, firmada en Madrid en diciembre de 1949, atendía a las condiciones topográficas y climáticas del lugar, con protagonismo para el agua y la vegetación como complementos de la arquitectura. En este marco natural planteaba un Urgull lujoso, con carretera de subida con viaductos, instalación de funicular en el lado sur del monte, y abundantes pabellones para negocios de restauración y hostelería[45]. El proyecto era arriesgado, por cuanto contravenía las condiciones impuestas por el Real Decreto de 25 de agosto de 1921 que concedía al Ayuntamiento de San Sebastián la cesión de Urgull, a saber: disfrute público de los terrenos e impedimento de colocar en ellos negocio alguno[46].

Un último proyecto tenía por autor al arquitecto Miguel Gortari Beiner (Pamplona, 1920-1977), uno de los más prolíficos en el panorama navarro del tercer cuarto del siglo XX[47]. Su propuesta, firmada conjuntamente con el ingeniero de caminos Manuel Sainz de los Terreros[48], venía presidida por el escrupuloso respeto al monte, no en vano consideraban que por su carácter de bosque dentro de la ciudad, cualquier modificación rompería el encanto del fuerte contraste entre urbe y naturaleza[49]. Pretendían por el contrario cohesionar la eficacia constructiva con la conservación de su carácter íntimo; de hecho, la única modificación que planteaban en cuanto a su visión externa se concretaba en la iluminación nocturna en puntos estratégicos para delimitar su silueta y conseguir un efecto de transparencia.

Una vez asentada la anterior premisa, la cuestión fundamental que abordaban eran las connotaciones religiosas de Urgull, centradas en dos aspectos básicos: la restauración de la capilla del antiguo castillo de la Mota para que hiciera las veces de ermita, y la atención a las nuevas necesidades derivadas de la presencia del monumento al Sagrado Corazón en su cima. A satisfacerlas se encaminaban las soluciones propuestas, entre las que destacaban la creación de una avenida con cómodas escaleras y rampas, la construcción de una carretera cuyo trazado sería prácticamente imperceptible desde la ciudad, y la instalación de un ascensor con capacidad para quince personas, más discreto que el funicular, cuya ubicación en el Paseo Nuevo aportaba indudables ventajas de proximidad, comodidad y amplitud.

Completaba el carácter religioso del lugar un «anfiteatro» con aforo para 1.200 personas, entendido no como teatro, sino como espacio para la celebración de autos sacramentales, conciertos y conferencias, y teatro de guiñol para los niños; las condiciones topográficas, que permitían extender un graderío con la grandiosidad del mar como telón de fondo, resultaban determinantes en su propuesta. De forma más breve, el proyecto de Gortari contemplaba otra serie de actuaciones encaminadas al ornato del lugar, así como a la dotación de servicios. Carácter específico revestía la presencia de una gran escultura en la esquina noroeste del fuerte, que podría representar a una mujer oteando el horizonte a la espera de ver llegar a los pescadores, con sus vestiduras movidas por el fuerte viento; homenaje, en definitiva, a los hombres del mar que no podía faltar en la ciudad donostiarra.

Comprobamos por tanto como el proyecto de Gortari y Sainz de los Terreros se muestra, en su planteamiento general y con independencia de las soluciones prácticas propuestas, cercano al de Muguruza y Altuna, en el sentido de que ambos parten del respeto absoluto hacia la realidad existente, tratando de modificarla lo menos posible; y no sólo en lo que a la presencia física del monte se refiere, sino también en cuanto a su función, predominando en él la actividad religiosa y la puesta en valor del monumento al

Sagrado Corazón. No resulta extraño en consecuencia que, dentro del clima de general rechazo que despertó el concurso, la percepción de que ambos proyectos eran los que mejor habían captado la problemática, fuera valorada positivamente[50]. El Jurado tenía ahora la última palabra.

FALLO DEL JURADO. EXPLICACIONES A UN CONCURSO DECLARADO DESIERTO

Finalizado el plazo de entrega de proyectos el 31 de diciembre de 1949, de inmediato se constituyó el Tribunal Calificador del concurso, integrado por un total de quince personas, entre las que se encontraban representantes de diversas instituciones[51]. Durante el período de deliberación, se organizó una exposición en las Salas de Arte de la Casa Consistorial para que los ciudadanos pudiesen conocer los proyectos, tanto los presentados al concurso de embellecimiento de Urgull, como los del doble concurso monumental para erigir sendos monumentos a Sancho VI el Sabio y a Felipe IV, otorgantes del Fuero de Repoblación y del título de Ciudad a San Sebastián respectivamente. Ambos certámenes habían sido convocados de forma simultánea[52].

Reunido el Tribunal Calificador el 13 de febrero de 1950, acordó por unanimidad declarar desierto el primer premio, y por mayoría hacer lo propio con el segundo[53]. Decidió asimismo nombrar una comisión para determinar las compensaciones en concepto de gastos materiales derivados de la elaboración de los trabajos, la cual supo apreciar la dedicación y esfuerzo invertidos por Muguruza y Altuna, a los que otorgó una cantidad muy superior al resto[54]. También quedaron desiertos los concursos de monumentos a Sancho el Sabio y a Felipe IV.

¿Cuáles fueron las razones que llevaron al Tribunal a declarar desierto el concurso? La explicación, a priori, no resulta sencilla, máxime si tenemos en cuenta que su escueto comunicado no entraba en valoraciones técnicas, por lo que estamos convencidos de que su decisión vino motivada por razones ajenas a lo puramente urbanístico. Ante esta realidad, creemos encontrar la clave de lo ocurrido en los factores externos que rodearon a la convocatoria, tanto en el ámbito sociocultural como en el económico.

En el primero de ellos, es manifiesta la particular prevención que había mantenido siempre la ciudadanía donostiarra ante cualquier intervención en Urgull, a diferencia de lo ocurrido con su vecino Igueldo. Así lo hemos podido comprobar con motivo de la construcción del monumento al Sagrado Corazón de Jesús; como recordaba la prensa en 1950, cuando ya el proyecto estaba avanzado, «el monte Urgull es considerado en nuestra ciudad como algo intocable, y ha preocupado siempre cualquier propósito que variara su fisonomía propia. Por eso, algunos pensaban que la estatua podía resultar inadecuada o falta de estética»[55].

En consecuencia, no resulta extraño que, con motivo del concurso de embellecimiento del monte, se fuera creando una corriente de opinión contraria que acabó por imponerse en el ámbito social y cultural de San Sebastián; desde diversos sectores se levantaron voces críticas ante a lo que consideraban una «igueldización» de Urgull, dada la presencia de carreteras y sistemas mecánicos en los proyectos presentados al concurso, que desvirtuarían su encanto como parque natural. Sirvan, a modo de ejemplo, la carta dirigida al alcalde de San Sebastián el 6 de enero de 1950 por el Presidente de la Asociación de Artistas Guipuzcoanos, Ricardo Baroja, el cual manifestaba que «todo lo que se haga en Urgull es contraproducente»[56]; y el escrito de 6 de febrero de 1950 de la Comisión de Monumentos

de Guipúzcoa mostrando su oposición a cualquier intervención en Urgull, por considerar que «es aquel paraje un lugar que no admite alteración, ni en su aspecto, ni en su destino». Las opiniones contrarias se escucharon también desde el ámbito de las ciencias, como queda de manifiesto en el informe redactado el 30 de diciembre de 1949 por el arqueólogo alavés Tomás de Atauri en calidad de presidente del Grupo de Ciencias Naturales «Aranzadi», perteneciente a la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País[57].

A través de éstas y otras muchas opiniones vertidas en la prensa, calificando el concurso de reforma de Urgull de «sacrílega y detestable idea», «equivocación mayúscula» y «malhadado disparate»[58], comprobamos que el rechazo fue frontal, sin que exista una reflexión individualizada de cada proyecto, o de aquellas soluciones parciales que fueran compatibles con el sentir mayoritario de la ciudadanía -que no se oponía en todo caso al adecentamiento y cuidado del monte considerado como un gran parque forestal-, y que a buen seguro habrían resultado válidas. De ello se lamentaría en marzo de 1950 el propio alcalde Javier Saldaña, al considerar que una gran parte de ciudadanos no habían entendido la postura del Consistorio en su deseo de contribuir al ornato y embellecimiento de la capital[59].

En lo que al capítulo económico respecta, es necesario recordar que una de las cinco comisiones creadas con motivo del Centenario fue la de Hacienda, cuyo cometido consistía en la obtención de recursos destinados al programa de actos del mismo. Conforme a las estimaciones del Comité Organizador, debería prever un coste total de 25 a 30 millones de pts; sin embargo, desde el primer momento, la Comisión encontró dificultades a la hora de desarrollar su labor, de manera que no pudo determinar las cantidades de que podrían disponer el resto de las comisiones, entre ellas la de Obras, bajo cuya responsabilidad recaía la ejecución de las reformas urbanísticas en la ciudad.

Ante esta realidad, se fue operando en el seno de la organización del Centenario un cambio de pensamiento, consistente en desestimar aquellas realizaciones de naturaleza suntuaria para apostar únicamente por las de carácter práctico; apartado en el que no entraba la reforma de Urgull. En este proceso resulta clave la sesión del Ayuntamiento celebrada el 19 de diciembre de 1949, en la cual el presidente de la Comisión de Hacienda, Juan Aizpurua, abogaba por acometer con motivo del Centenario tan sólo aquellas obras útiles para la ciudadanía, dejando de lado las ornamentales[60]. La realidad económica se fue imponiendo, de manera que las previsiones municipales de febrero de 1950 contemplaban actuaciones como la mejora y ampliación del alumbrado público, de la red general de abastecimiento de aguas y de la red telefónica municipal, y la construcción de un nuevo matadero y alhóndiga municipales[61].

¿Pesó en el ánimo del Tribunal Calificador encargado de fallar el concurso la situación económica? ¿Fue un Tribunal condicionado por las dificultades para allegar ingresos, y por el ambiente enrarecido que se generó en San Sebastián a raíz de la convocatoria del concurso, que contó con un amplio rechazo social? A nuestro entender, todos ellos fueron factores que incidieron decisivamente en la resolución final, y que impidieron que, con casi toda probabilidad al tenor de las compensaciones otorgadas, el proyecto de embellecimiento Urgull propuesto por Muguruza y Altuna se hubiese llevado a la práctica.

CONCLUSIÓN

Hasta aquí nuestro recorrido por los proyectos de Pedro Muguruza para San Sebastián y, más en concreto, para el monte Urgull. El del monumento al Sagrado Corazón de Jesús, concebido en colaboración con el escultor Federico Coullaut Valera y ganador

del concurso al que concurrieron otras ocho propuestas, atravesó por sucesivas etapas, desde la primera aproximación en 1945 hasta su versión final en 1948. Sin dejar de ajustarse a la naturaleza propia de los monumentos de esta advocación, mostraba unas características específicas, fruto del singular emplazamiento y de los vestigios arquitectónicos sobre los que se elevaba, factores todos ellos que condicionaron su ejecución. Hoy en día señorea la cima de Urgull como lo viene haciendo desde el momento de su inauguración en 1950 (ils. 35 y 36), ajeno a las críticas de un sector por sus connotaciones religiosas.

Como una consecuencia natural del anterior, surgió el proyecto de reforma y embellecimiento del monte Urgull, firmado en 1949 conjuntamente con el ingeniero de caminos Fermín Altuna en el marco de la transformación urbana a la que aspiraba San Sebastián con motivo de su VIII Centenario. Partiendo del respeto a la realidad existente, y de la necesidad de dar respuesta a las nuevas funciones adquiridas por la presencia del Sagrado Corazón, su propuesta se alejaba de la belleza superficial para apostar por las intervenciones de tipo práctico, circunstancia que supo valorar el Jurado encargado de fallar el concurso. Sin embargo, factores externos contribuyeron a que éste quedara desierto. Sirva al menos este trabajo para dar a conocer el proyecto en sus ideas principales y valorar lo que pudo haber sido su realización práctica, en total sintonía con el carácter monumental del lugar.



35. Monumento al Sagrado Corazón de Jesús. Vista desde el Paseo de La Concha, 2013 (foto J. J. Azanza).



36. Monumento al Sagrado Corazón de Jesús. Vista desde los pies del monumento, 2013 (foto J. J. Azanza).

NOTAS

1 Para los antecedentes del monumento y las ideas generales de su ejecución, vid. KORTADI OLANO, Edorta, *Guía de esculturas. Donostia-San Sebastián*, San Sebastián: Michelena Artes Gráficas, 2009, pp. 24-27.

2 No resulta gratuita la percepción política derivada de erigir un monumento al Sagrado Corazón en San Sebastián, toda vez que en la moción presentada en el Ayuntamiento donostiarra podía leerse que «debe volver a ser iniciativa del Ayuntamiento el reanudar todo cuanto tienda a dar nueva vida a esa magnífica idea, tan en consonancia con los postulados de nuestro Glorioso Movimiento».

3 «Ayer se reunió el Pleno Municipal», *El Diario Vasco*, (16-3-1943), p. 2; «Crónica local. Ayuntamiento», *La Voz de España*, (16-3-1943), p. 2. Con todo, el asunto seguirá siendo objeto de controversia en las sesiones municipales celebradas en los meses siguientes.

4 Toda la documentación generada en el ámbito donostiarra en relación con el monumento al Sagrado Corazón de Jesús se conserva en el Archivo Municipal de Donostia-San Sebastián (en adelante AMSS), *Monumentos y homenajes. Erección de un monumento al Sagrado Corazón de Jesús. 1943-1954*, leg. 3483-1.
Nuestra gratitud a Izaskun Goikoetxea, responsable del archivo, y al personal de sala, en especial a José Luis Taules.

5 Una Real Orden de 14 de agosto de 1925 declaraba monumento histórico-artístico la fortaleza del Macho, las baterías del Gobernador, Santa Clara, las Damas y el Muelle, el baluarte del Mirador, la fuente de Bardocas, y los vestigios defensivos enclavados en el monte. MUÑOZ ECHABEGUREN, Fermín, «Historia del Monte Urgull. Los últimos cien años», *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, nº 33 (1999), pp. 644-656.

6 Pedro Muguruza Otaño, hijo del ingeniero Domingo Muguruza, nació en 1893 en Elgoibar (Guipúzcoa), si bien hay autores que señalan su nacimiento en Madrid. Estudió en la Escuela de Arquitectura de Madrid, titulándose en 1916. Su capacidad como dibujante le llevó a completar su formación artística con el pintor Emiliano Sala y con el escultor Lorenzo Coullaut Valera, estableciendo con este último una estrecha colaboración a partir de 1917. Asimilando planteamientos de Antonio Palacios y Modesto López Otero, su extensa producción arquitectónica se caracteriza por un academicismo depurado que se abre puntualmente a influencias vanguardistas. Aunque gran parte de su obra se encuentra en Madrid, realizó igualmente proyectos para diversas ciudades españolas, europeas y americanas. Ligado ideológicamente al bando vencedor en la Guerra Civil, ocupará la Dirección General de Arquitectura, desde donde impulsó el Valle de los Caídos y los trabajos de reconstrucción de la Ciudad Universitaria de Madrid. En 1938 ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando -institución que conserva su legado- con un discurso sobre *Servicios del País Vasco a la arquitectura nacional*. Falleció en Madrid en 1952, recibiendo la sentida necrológica de su profesor, colega y padrino académico López Otero. BALDELLOU, Miguel Ángel; y CAPITEL, Antón, *Arquitectura española del siglo XX. Summa Artis*, vol. XL, Madrid: Espasa-Calpe, 1995; y URRUTIA, Ángel, *Arquitectura española. Siglo XX*, Madrid: Cátedra, 1997, pp. 368-372. LÓPEZ OTERO, Modesto, «Necrología de D. Pedro Muguruza Otaño», *Academia*, nº 3 (1952), pp. 341-346.

7 El monumento al Sagrado Corazón de Jesús de Bilbao es fruto del concurso internacional convocado en 1923, al que concurrieron un total de 63 anteproyectos procedentes de diferentes ciudades españolas y europeas, resultando ganador el trabajo presentado por Pedro Muguruza y Lorenzo Coullaut Valera. «Monumento al Sagrado Corazón de Jesús de Bilbao», *Arquitectura Española. Spanish Architecture*, nº 6 (1924); ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel, «El monumento al Sagrado Corazón de Jesús en Bilbao», *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 22 (2003), pp. 5-44.

8 El monumento al Sagrado Corazón del Cerro de los Ángeles fue, en origen, una obra conjunta del arquitecto Carlos Maura y del escultor Aniceto Marinas, inaugurada en 1919 por Alfonso

XIII tras proclamar la consagración de España al Sagrado Corazón. Volado con dinamita durante la Guerra Civil, el gobierno de Franco ordenó construir un nuevo monumento, réplica del anterior, conforme al proyecto de los arquitectos Pedro Muguruza y Luis Quijada y los escultores Aniceto Marinas y Fernando Cruz Solís. CANO, Luis, *«Reinaré en España». La mentalidad católica a la llegada de la Segunda República*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2009.

9 Buena prueba de ello es el informe de la Comisión Especial Municipal de Edificación de abril de 1945, en el que, tras considerar aceptable el Macho de Urgull como emplazamiento para el monumento proyectado, recomienda sin embargo erigirlo en el monte Ulía, ubicación que aportaba ventajas tanto a nivel administrativo como de acondicionamiento de la cima del monte. Por su parte, la Comisión Provincial de Monumentos de Guipúzcoa, en su dictamen de 4 de julio, manifestaba no encontrar razones para oponerse a él, siempre que se mantuviesen con todo rigor los elementos arquitectónicos declarados monumento histórico-artístico.

10 *Sección de Arquitectura. Informes. San Sebastián. Emplazamiento del monumento al Sagrado Corazón en el monte Urgull*, ASF. Archivo, sign. 5-194-1. La documentación del Archivo de la Academia ha resultado fundamental para la elaboración de este trabajo, al conservar los distintos proyectos de Pedro Muguruza y los dictámenes de la institución que nos permiten reconstruir las diferentes etapas por las que atravesó el proceso de ejecución del monumento. Queremos mostrar nuestro más sincero agradecimiento a Mª Teresa Galiana y a Marina Arroyo, así como a todo el personal del Archivo-Biblioteca de la Academia, por la amabilidad con la que atendieron nuestra consulta y el material que pusieron a nuestra disposición.

11 *Boletín Oficial de Guipúzcoa*, (10-3-1947), p. 188.

12 José María de la Vega Samper (Toledo, 1900-Madrid, 1980) obtuvo el título en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1924. Arquitecto versátil, fue autor de numerosos edificios singulares tanto en España como en el extranjero. Destaca su aportación en el ámbito de la arquitectura religiosa -iglesias y seminarios- y carcelaria, al ocupar el cargo de arquitecto de la Dirección General de prisiones; también fue arquitecto del Departamento de Edificaciones de la Compañía Telefónica Nacional de España, construyendo algunos de sus edificios más emblemáticos. ALGARRA GARCÍA, Francisco Javier, «Las primeras centrales de Telefónica en Galicia», *Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea*, nº 2 (2012), pp. 1-8.

13 Félix Llanos Goiburu fue jefe de la Oficina Técnica del Plan de Ordenación Urbanística de Guipúzcoa, cargo en virtud del cual a finales de 1959 fue propuesto por la Dirección General de Urbanismo para viajar junto a otros siete urbanistas a Estados Unidos, aprovechando el Programa de Cooperación Técnica vigente entre ambos países. Autor de diversos trabajos sobre planificación urbanística, inició, junto a Pedro Bidagor, el Plan de Ordenación de la Provincia de Guipúzcoa, y elaboró en compañía de Luis Astiazaran el Plan General de Urbanización de la villa de Bergara (1954). Fue autor igualmente del Cine Modelo de Zarautz, y de la ampliación de la fábrica de herramientas Irimo de Urretxu. Falleció el año 2000. «Plan de Ordenación de la Provincia de Guipúzcoa», *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 16-17 (1942), pp. 171-239; ENCÍO CORTAZAR, Juan Manuel de, «Félix Llanos Goiburu», *Áreas urbanas problemáticas*, nº 22 (1994); ZALDUA GOENA, Josune, «La obra de Luis Astiazaran: permanencias y evolución», *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 25 (2006), pp. 281-302; URKIDI ELORRIETA, Pello, «Conceptualización de la ordenación del territorio y primeras experiencias de planificación territorial en la Comunidad Autónoma del País Vasco», *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. XVI, nº 394 (10-3-2012).

14 Nacido en Madrid en 1890, José Díaz Bueno estudió en su ciudad natal y en París antes de establecerse en 1914 en San Sebastián, donde asimiló la influencia del arte regionalista vasco. «Escultor de comedimiento y oficio, que sabe trabajar y sentir», en palabras de M. Abril, su obra alcanzó la máxima expresión en sus bustos y retratos, de un poderoso realismo. Realizó igualmente diversos monumentos públicos para la ciudad donostiarra y para otras localidades guipuzcoanas y francesas. ABRIL, Manuel, «José Díaz Bueno, escultor», *Blanco y*

Negro, nº 2.099 (16-8-1931), pp. 7-11; LEYVA SANJUÁN, Antonio, «Díaz Bueno, José», en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, vol. 4, Madrid: Forum Artis, 1994, p. 963; PEÑALBA OTADUY, Mauro, «Monumentos y esculturas en la vía pública. Donostia-San Sebastián», *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 21 (2002), pp. 427-434; KORTADI OLANO, Edorta, *op. cit.*

15 José María Yturriaga (o Iturriaga) estudió en la Escuela de Arquitectura de Madrid, titulándose en 1941. Formó parte del grupo de nueve ingenieros y arquitectos españoles que realizaron un viaje de Estudios a Estados Unidos financiado por la Administración de Cooperación Internacional. Adscrito al Colegio Oficial de Arquitectos de Guipúzcoa, intervino en diversos proyectos arquitectónicos de San Sebastián en las décadas centrales del siglo XX, entre ellos el edificio de Hacienda y el de viviendas de la Calle Fuenterrabía nº 2, proyectos ambos de calidad y ejemplos destacados de la arquitectura moderna de la ciudad donostiarra. Otros edificios-hito de Yturriaga se levantaron en diversas localidades guipuzcoanas, con especial significación para Pasajes. Digna de mención es igualmente su participación junto al escultor Moisés de Huerta en el concurso para el monumento a Sancho VI el Sabio convocado por el Ayuntamiento de San Sebastián en 1949. Falleció en Madrid el 13 de agosto de 2012. ARSUAGA, Miguel; y SESÉ, Luis, *Donostia-San Sebastián. Guía de Arquitectura*, Donostia-San Sebastián: Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro, 1996, pp. 65 y 71.

16 Los cuatro arquitectos, titulados en la Escuela de Madrid en 1934, habían fundado a principios de la década de 1940 la sociedad denominada Oficina Técnica de Arquitectura e Ingeniería, Sociedad Anónima (OTAISA), responsable entre otros proyectos del complejo de Universidad Laboral de Sevilla (actual Pablo de Olavide). URRUTIA Ángel, *op. cit.*, pp. 667-668; PAVÓN TORREJÓN, Guillermo; y QUILES GARCÍA, Fernando, «La Universidad Laboral de Sevilla: arquitectura en el paisaje», *Atrio. Revista de Historia del Arte*, nº 10-11 (2005), pp. 125-132; PARRA BAÑÓN, José Joaquín, «Dos fragmentos de OTAISA en la Universidad Laboral de Sevilla: cinco gimnasios y un taller en agonía», *Revista de Arquitectura*, vol. 10 (2008), pp. 69-82.

17 José Paz Shaw se tituló como arquitecto en 1940. Al año siguiente se estableció en Zaragoza, donde desarrolló la mayor parte de su carrera hasta su jubilación a mediados de la década de 1970. Fue arquitecto municipal de Daroca y Tauste. Entre sus obras más significativas se encuentran diversos edificios de viviendas y la reforma del palacio de Larrinaga en Zaragoza, y la plaza de toros de Tauste. En 1942 concurrió junto a Félix Burriel al primer concurso de anteproyectos convocado en Zaragoza para construir un monumento a los Héroes y Mártires de la Cruzada Nacional. También elaboró el plan urbanístico de expansión de Autol (La Rioja). MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, *Arquitectos en Aragón. Diccionario histórico*, vol. III, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», C.S.I.C. y Excma. Diputación de Zaragoza, 2001, p. 352; YESTE NAVARRO, Isabel, «Arquitectura y urbanismo en Zaragoza. Transformaciones en la distribución espacial de la arquitectura doméstica (1900-1949)», *Artigrama*, nº 23 (2008), pp. 701-725; YESTE NAVARRO, Isabel, «Caídos por Dios y por España: Ideología e iconografía en el monumento a los caídos en la guerra civil de Zaragoza», *Artigrama*, nº 24 (2009), pp. 619-646; GÓMEZ URDÁÑEZ, José Luis; y PAVÍA DOPAZO, Naiara, «El franquismo en Autol», en *Autol histórico* (coord. J. L. Gómez Urdáñez), Logroño: Grupo 7, Peñacorada Ed., 2010, p. 239.

18 Como hemos significado, el Archivo de la Academia de San Fernando custodia los sucesivos proyectos elaborados por Muguruza, desde el primero de febrero de 1945, hasta el definitivo de enero de 1948, pasando por los de julio y septiembre de 1947. *Sección de Arquitectura. Informes. Muguruza Otaño, Pedro. Proyecto de monumento al Sagrado Corazón en San Sebastián. Año 1947*, ASF. Archivo, sign. 3-478; y *Secretario general. Legados y donativos. Legado Muguruza. Memoria del proyecto de monumento al Sagrado Corazón de Jesús en el monte Urgull (San Sebastián), por el arquitecto Pedro Muguruza Otaño y el escultor F. Coullaut-Valera,* ASF. Archivo, sign. 6-98-4. A las anteriores corresponde el material gráfico de la Sección de Planos 1672-1730.

19 Una síntesis del anteproyecto viene recogido en MUGURUZA OTAÑO, Pedro, «Monumento al Sagrado Corazón de Jesús en San Sebastián», *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 70-71 (1947), pp. 310-313.

20 El Archivo Municipal de San Sebastián conserva documentación, en la mayoría de los casos reducida a la memoria descriptiva, de los anteproyectos de: José María de la Vega Samper; Antonio Marqués; Humberto Lorenzo Varela; Luis Gómez-Estern, Alfonso Toro Buiza, y Rodrigo y Felipe Medina Benjumea; Pedro Muguruza y Federico Coullaut Valera; Félix Llanos Goiburu y José Díaz Bueno; y José María Yturriaga Dou. No hemos encontrado referencias a los trabajos de José Paz Shaw y Joaquín José García de Alcañiz. *Monumentos y homenajes. Erección de un monumento al Sagrado Corazón de Jesús. 1943-1954*, AMSS, leg. 3482.

21 Ésta fue la valoración personal de los miembros del Jurado: Luis Jesús Arizmendi: primer premio, Pedro Muguruza; segundo, Félix Llanos; tercero, José María Yturriaga. Manuel Lorente Junquera: primer premio, Muguruza; segundo, Yturriaga; tercero, Llanos. Domingo Unanue: primer premio, Muguruza; segundo, Llanos; tercero, Yturriaga; Modesto López Otero: primer premio, Muguruza; segundo, Llanos; tercero, José María de la Vega. Antonio Mugabure: primer premio, Muguruza; segundo, Llanos; tercero, Yturriaga. *Monumentos y homenajes. Erección de un monumento al Sagrado Corazón de Jesús. 1943-1954*, AMSS, leg. 3483-1.

22 Contrariamente a lo que pudiera parecer, ni el concurso ni la exposición de anteproyectos despertaron en su momento demasiada expectación en la prensa donostiarra. Apenas podemos citar un par de reseñas aparecidas ya en el mes de septiembre de 1947: «Monumento al Sagrado Corazón de Jesús», *La Voz de España*, (11-9-1947), p. 1, que se limita a una fotografía de la maqueta del anteproyecto ganador de Muguruza y Coullaut Valera; y «El Monumento al Corazón de Jesús», *El Diario Vasco*, (14-9-1947), p. 6, cuyo autor, «I. de A.», lamentaba que no hubiese resultado ganador el anteproyecto de Félix Llanos y José Díaz Bueno, por considerarlo el mejor resuelto artísticamente y que con mayor acierto se había adaptado a las características del emplazamiento.

23 Se refiere a la estatua de Cristo Redentor, inaugurada el 12 de octubre de 1931 en la cima del Cerro del Corcovado, en Río de Janeiro (Brasil). Con diseño del ingeniero Hector da Silva Costa y ejecución en hormigón armado por el escultor francés Paul Landowski, medía 38 metros de altura, y mostraba los brazos extendidos en forma de cruz, lo cual en su momento constituyó todo un desafío a las leyes de la ingeniería. Sobre esta escultura, vid. HAMANN, Fernanda, *Engenharia invisível*, Rio de Janeiro: Editora Desiderata, 2008, pp. 124-134; y KAZ, Leonel; y LODDI, Nigge, *Cristo Redentor. História e arte de um símbolo do Brasil*, Rio de Janeiro: Aprazível Ediçoes, 2008.

24 *Sección de Arquitectura. Informes. San Sebastián. Emplazamiento del monumento al Sagrado Corazón en el monte Urgull*, ASF. Archivo, sign. 5-194-1.

25 Así lo entiende, para el caso del monumento al Sagrado Corazón de Jesús en Bilbao, ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel, *op. cit*., p. 27.

26 *Monumentos y homenajes. Erección de un monumento al Sagrado Corazón de Jesús. 1943-1954*, AMSS, leg. 3483-1.

27 El monumento cordobés fue erigido en 1929 en las faldas de Sierra Morena, a unos 20 km. de la capital andaluza. En su ejecución, Lorenzo Coullaut Valera contó con la colaboración de los arquitectos Rafael Martínez Zapatero y Rafael Martínez Higuera. ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel, «Monumento al Sagrado Corazón de Jesús en las Ermitas de Córdoba», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 108 (2011), pp. 7-44.

28 Nos consta igualmente por la documentación que los autores barajaron la posibilidad de colocar a los pies de la imagen una esfera del mundo, opción que finalmente no se llevó a efecto por su escasa aportación estética y por exceder el conjunto la altura de doce metros.

29 Diferentes datos proporcionados por los artistas en relación con el proceso de ejecución del monumento, sus medidas y proporciones, aparecen recogidos en «Descripción del Monumento al Sagrado Corazón de Jesús», *El Diario Vasco*, (19-11-1950), p. 6.

30 «Guipúzcoa consagrada al Corazón de Jesús», *El Diario Vasco*, (19-11-1950), pp. 1 y 3; «Guipúzcoa ha sido consagrada al Sagrado Corazón de Jesús», *El Diario Vasco*, (21-11-1950), pp. 1 y 7; «Hoy será bendecido el Monumento al Sagrado Corazón de Jesús», *La Voz de España*, (19-11-1950), pp. 1 y 4; «Guipúzcoa ante el Corazón de Jesús» y «Jesús, nuestro Rey, en su altar de Urgull», *El Diario Vasco*, (21-11-1950), pp. 1, 4 y 10. La noticia fue recogida igualmente en la prensa nacional, como pone de manifiesto la crónica «En San Sebastián ha sido inaugurado el monumento al Sagrado Corazón de Jesús», *ABC*, (21-11-1950), p. 18.

31 Se desconoce la fecha exacta de concesión del Fuero a San Sebastián, al haberse perdido muy pronto el documento original. La historiografía clásica donostiarra consideraba 1150 ó 1163 como fecha de concesión del Fuero, coincidiendo con los primeros años del reinado de Sancho VI el Sabio; sin embargo, tras los estudios de José María Lacarra y Ángel Martín Duque, la opinión mayoritaria se inclina por el año 1180, aunque algunos autores siguen defendiendo una cronología más temprana. GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel, «Una villa mercantil: 1180-1516», *Historia de Donostia-San Sebastián* (ed. Miguel Artola), San Sebastián: Ayuntamiento de San Sebastián y Editorial Nerea, 2000, p. 21.

32 La documentación citada en relación con el proceso organizador del Centenario, convocatoria y bases del concurso, y fallo del Tribunal Calificador, ha sido extraída del *VIII Centenario de la ciudad. Moción de José Joaquín Castañeda para conmemorar dicho centenario*, AMSS, leg. H-3635-1; *VIII Centenario de la ciudad. Comisión de obras. Años 1949-1950*, AMSS, leg. H-3631-05; *VIII Centenario de la ciudad. Concursos de proyectos de monumentos a Sancho el Sabio y Felipe IV y de embellecimiento del monte Urgull*, AMSS, leg. H-03635-5; *VIII Centenario de la ciudad. Concursos de proyectos de monumentos a Sancho el Sabio y Felipe IV y de embellecimiento del monte Urgull*, AMSS, leg. H-03635-6; *Escritos relativos al concurso para la reforma y embellecimiento del Monte Urgull*, AMSS, leg. H-03504-9; y *VIII Centenario de la ciudad. Memoria del Comisario General José Joaquín Castañeda*, AMSS, leg. H-3635-2. Los citados legajos contienen una valiosa información acerca de los arquitectos que concurrieron al concurso, aunque por desgracia no se conservan las memorias y planos de los proyectos presentados.

33 Actas de Pleno de la Comisión Municipal. Año 1949, AMSS, libro 672, fols. 68-78. «San Sebastián celebrará con grandes fiestas el VIII Centenario de su existencia municipal», *El Diario Vasco*, (15-2-1949), p. 1.

34 En este caso, las bases se publicaron en el *Boletín Oficial del Estado*, nº 231, (19-8-1949), p. 1.775.

35 Se refieren de manera específica a un artículo aparecido en *La Voz de España*, en el que a la pregunta de «¿Qué se pretende hacer en Urgull?», la respuesta era rotunda: «Hágase lo que se haga, nunca lo dejarán mejor de lo que está».

36 Toda la información relacionada con el proyecto de reforma y construcción de un parque urbano de montaña en Urgull elaborado por Muguruza y Altuna, se encuentra recogida en *Secretario general. Legados y donativos. Legado Muguruza. Proyecto de reforma y construcción de un parque urbano de montaña en el antiguo castillo de la Mota, en la ciudad de San Sebastián (monte Urgull),* ASF. Archivo, sign. 6-98-3. La documentación se completa con el material gráfico custodiado en el fondo de planos del Archivo-Biblioteca, Pl-362-372.

37 En efecto, el Cementerio Ideal de Anasagasti recibió la medalla de oro en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910, y logró al año siguiente el Gran Premio en la Exposición Internacional de la Academia de Roma, en cuya sección de Arquitectura se entregaron seis medallas de oro, encontrándose también entre los galardonados el arquitecto vienés Otto Wagner. SAGUAR QUER, Carlos, «Arquitectura para soñar: el Cementerio Ideal de Teodoro Anasagasti», en *Una arquitectura para la muerte*, Sevilla: Junta de Andalucía, 1993, pp. 29-33. (Q.35.005); *Anasagasti: obra completa*, Madrid: Ministerio de Fomento, 2004, pp. 44-49 y 152-153; y GIRBÉS PÉREZ, Jorge; y HERNÁNDEZ MUÑOZ, Enrique Jesús, «La Arquitectura Funeraria, del Cementerio Ideal de Teodoro Anasagasti, al Cementerio de San Miguel de Venecia, los Cementerios del Siglo XX y XXI», en *Concursos de arquitectura*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012, pp. 449-454.

38 La litografía ilustraba el artículo de FIGUEROA, Agustín, «Cementerio de los Ingleses», *ABC*, (6-11-1949), p. 9. A partir de la misma, Muguruza y Altuna aseveraban que «si de entonces acá se hubiera seguido igualmente hermético en un tradicionalismo conservador, las tumbas inglesas seguirían entre rocas y todo el monte se mantendría carente de arbolado, de igual forma que lo estaba en 1840. Este recuerdo retrospectivo viene a servirnos un poco de lección. No nos escandalicemos por una obra que pueda echar abajo algún árbol, si esta obra nos resulta conveniente para la finalidad del concurso, que es la de crear un parque urbano en el monte Urgull en la ciudad de San Sebastián».

39 Eduardo Lagarde Aramburu (Toledo, 1884-Madrid, 1950) cursó por tradición familiar la carrera militar, aunque su auténtica vocación fue la artística. Artista polifacético, a su labor arquitectónica y restauradora se une igualmente su capacidad como decorador, cartelista, promotor cultural, pintor y dibujante. LAINEZ ALCALÁ, Rafael, «Arquitectura y poesía en la exposición de Eduardo Lagarde», *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 31 (1944), pp. 240-248; MOYA, Adelina, «El arte guipuzcoano entre la renovación y la innovación», en *Arte y artistas vascos de los años 30*, San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1986, pp. 158-159; UNSAIN AZPIROZ, José María, «Eduardo Lagarde, creador polifacético», en *Guipúzcoa en los dibujos de Eduardo Lagarde (1924-1932)*, San Sebastián: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1987, s. p.

40 La polémica quedó reflejada principalmente en las páginas de *El Diario Vasco* y *La Voz de España*. Vid especialmente «D. Luciano Abrisqueta explica su proyecto de funicular en Urgull», *La Voz de España*, (12-2-1950), p. 2; y «Aclaración necesaria», *El Diario Vasco*, (12-2-1950), p. 2. La idea del funicular en Urgull no era nueva en Abrisqueta, por cuanto ya medio siglo atrás, en 1924, había presentado una moción para que la corporación municipal pidiese la concesión de un ascensor funicular para uso público, desde el puerto hasta el alto del monte, que finalmente no se llevó a efecto.

41 Titulado por la Escuela Superior de Madrid en 1940, Fernando Moreno Barberá amplió estudios en Alemania entre 1941 y 1943, desempeñando a su regreso a España el cargo de Arquitecto de Construcciones Civiles del Ministerio de Educación. Conocedor de la arquitectura moderna internacional, discípulo de Paul Bonatz y seguidor de Le Corbusier, su lenguaje se fundamenta en la asimilación del funcionalismo que da como resultado una arquitectura de principios universales, al margen de tendencias o modas, en todo caso con sutiles concesiones a lo local. El rigor formal y la especial relevancia concedida a los aspectos técnicos y constructivos, así como la objetividad, claridad y atención a la organización volumétrica, constituyen las principales señas de su producción, que encuentra uno de sus ejemplos más representativos en el proyecto de la Facultad de Derecho de Valencia (1956-1959). BLAT PIZARRO, Juan, «Fernando Moreno Barberá. Ideas y proyectos», en *Fernando Moreno Barberá: Arquitecto*, Valencia: Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2006, pp. 18-23; y *Fernando Moreno Barberá: modernidad y arquitectura*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006. En los anexos de este último, al recoger la relación de obras y proyectos de su archivo profesional (p. 266), cita el concurso de reforma de Urgull. Nuestro agradecimiento a Juan Blat Pizarro por la amabilidad con que atendió nuestra consulta y las orientaciones que nos proporcionó en la búsqueda del proyecto de Moreno Barberá.

42 BLAT PIZARRO, Juan, *Fernando Moreno Barberá: modernidad y…*, *op. cit.,* pp. 20-21.

43 Sobre la figura de este ingeniero, vid. su autobiografía *La vida mía. Memorias autobiográficas de Ángel del Campo y Francés*. Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos y Ed. Alpuerto, 2006.

44 *VIII Centenario de la ciudad. Concursos de proyectos de monumentos a Sancho el Sabio y Felipe IV y de embellecimiento del monte Urgull*, AMSS, leg. H-03635-5.

45 La documentación relacionada con el proyecto de Moreno Barberá se conserva en el Archivo Histórico del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia. Número 181. Nuestro agradecimiento a Cristina Alcalde por la amabilidad con que atendió nuestra consulta y el material que puso a nuestra disposición.

46 Desde 1889, el Ayuntamiento de San Sebastián había manifestado su deseo de adquirir Urgull, sin lograr que el Gobierno se mostrara propicio a su enajenación. La situación cambiará tres décadas más tarde, cuando en el pleno municipal celebrado el 16 de marzo de 1921, el alcalde Pedro Zaragüeta anunció una propuesta para solicitar al ramo de Guerra la cesión de Urgull a cambio de millón y medio de pesetas. La empresa culminó con éxito y el 24 de agosto se firmaba la escritura de compra-venta, a excepción de los edificios militares, que se irían entregando a medida que concluyeran las instalaciones de Loyola que habrían de sustituirlos. ELOLA, Luis, «La cesión del monte Urgull al pueblo de San Sebastián», *El Diario Vasco*, (26-3-1963), p. 16; y *El Diario Vasco*, (27-3-1963), p. 16; MUÑOZ ECHABEGUREN, Fermín, *op. cit*., pp. 644-656; GURPEGUI, Mikel, «1921. La compra de Urgull, en medio del mayor entusiasmo», *El Diario Vasco*, (16-3-2011).

47 Titulado en 1949 por la Escuela de Arquitectura de Madrid, la figura de Modesto López Otero orientó su concepto de arquitectura en el que la apuesta por lo moderno, el funcionalismo, y la importancia concedida a los valores de la ordenación colectiva, se convierten en premisas fundamentales de su labor. Autor de proyectos de la más variada naturaleza, no menos importante resulta su arquitectura irrealizada, con la participación en destacados concursos internacionales de anteproyectos, como los del Teatro Nacional de la Ópera de Madrid y la Ópera Nacional de Sofía. AZANZA LÓPEZ, José Javier, «Contribución de Miguel Gortari Beiner (1920-1977) a la arquitectura navarra contemporánea», *Revista Príncipe de Viana*, nº 240 (2007), pp. 95-149.

48 Manuel Sainz de los Terreros (Solares, Cantabria, 1908-Pamplona, 1995) desempeñaba en aquellos momentos el cargo de ingeniero subdirector de caminos de Navarra (más tarde llegaría a ser director).

49 El respeto hacia Urgull domina de principio a fin el proyecto de Gortari y Sáinz de los Terreros; de ahí que se sucedan en su memoria expresiones como: «no debe introducirse ninguna modificación que cambie su fisonomía exterior»; «la parte sur debe ser respetada y conservar su carácter acogedor»; «la zona del *Cementerio de los Ingleses*, creemos obligado respetarla en todos sus detalles»; «el bosque de pinos produce una honda emoción, que exige el respeto total de esta zona»; y «la ladera este, con sus fortísimos escarpes, no permite modificación ni obra de consideración». *Concurso para la reforma del Monte Urgull. VIII Centenario de San Sebastián. Memoria y Presupuesto*, Archivo Particular Miguel Gortari. Nuestro más sincero agradecimiento a la familia del arquitecto pamplonés por permitirnos el acceso a la documentación.

50 Representativas son sendas crónicas recogidas en *El Diario Vasco*, la primera firmada por A. Clavería, en la que podemos leer que «los proyectos de reforma del monte Urgull son ricos de ideas unos, respetuosos otros para lo existente, así los de Pedro Muguruza y Gortari». CLAVERÍA, Alberto, «La estatua de un rey románico en el futuro San Sebastián», *El Diario Vasco*, (17-1-1950), p. 12. Días más tarde, el periódico insistía en que «Muguruza es uno de los concursantes que, junto con Gortari, coincide con la opinión popular de modificar todo lo menos posible el monte, de dejarlo casi como está». «Mañana se fallará en el concurso de embellecimiento del monte Urgull», *El Diario Vasco*, (12 -2-1950), p. 2.

51 La relación nominal del Tribunal Calificador para el concurso de reforma de Urgull era la siguiente: Presidente, Javier Saldaña, alcalde de San Sebastián. Vocales, Joaquín Castañeda, Presidente de la Comisión del VIII Centenario; Juan Alday, Presidente de la Comisión de Obras; Pablo Churruca, Presidente de la Comisión de Monumentos; Ricardo Baroja, Presidente de la Asociación de Artistas Guipuzcoanos; Joaquín Domínguez, Presidente del Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro; Luis Jesús Arizmendi, Arquitecto Jefe Municipal; Luis Alustiza, segundo arquitecto municipal; José Vergarajáuregui, publicista; Gonzalo Manso de Zúñiga, Director del *Boletín de Amigos del País*; José Zuazola, Ingeniero de obras municipales; José Sirera, ingeniero industrial municipal; Martín Augusti, presidente de la Comisión de Aguas; José Molina, Presidente de la Asociación de la Prensa; y el Conde de Peñaflorida, Presidente de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País.

52 Al parecer, Muguruza valoró la posibilidad de concurrir también al concurso monumental; sin embargo, finalmente descartó la idea para concentrar todos sus esfuerzos en Urgull, saturado como estaba ya de certámenes de esta naturaleza y ávido de enfrentarse a un reto como el que suponía el embellecimiento de un espacio natural al que se sentía estrechamente ligado. Así lo expresa en su memoria, cuando alude a las razones de haberse limitado al concurso de Urgull: «Precisamente el gran número de monumentos ya realizados aleja del convencimiento de cierta clase de ellos e inhibe del entusiasmo preciso para concurrir a estos, dejándolos para que quienes, por su juventud, se hallen en condiciones de ilusionarse, obtengan en los concursos monumentales la recompensa que busquen en los mismos». Sobre el doble concurso monumental y los proyectos presentados al mismo, vid. AZANZA LÓPEZ, José Javier, «Los concursos monumentales del VIII Centenario de San Sebastián (1950) en el contexto de la escultura pública española», *Goya. Revista de Arte* (en prensa).

53 *VIII Centenario de la ciudad. Concursos de proyectos de monumentos a Sancho el Sabio y Felipe IV y de embellecimiento del monte Urgull*, AMSS, leg. H-03635-6.

54 No fue hasta el 25 de abril de 1950 cuando se reunió la comisión encargada de fijar la cuantía de las compensaciones económicas a los autores de los proyectos presentados a concurso. Las cantidades propuestas en su dictamen eran las siguientes: 21.500 pts a Pedro Muguruza; 11.000 pts a Luciano Abrisqueta; 9.000 pts a Eduardo Lagarde; 8.000 pts a Miguel Gortari; y 6.300 pts a Fernando Moreno Barberá. Su informe fue aprobado por el pleno extraordinario del Ayuntamiento celebrado el 26 de abril, quedando supeditado el pago a la oportuna habilitación de crédito, circunstancia que supuso un considerable retraso, denunciado en varias ocasiones por los arquitectos, en especial por Fernando Moreno Barberá. Actas de Pleno de la Comisión Municipal. Año 1950, AMSS, libro 677, fols. 46-47 y 234-238.

55 «La estatua del Sagrado Corazón, en Urgull», *El Diario Vasco*, (9-2-1950), p. 8.

56 *VIII Centenario de la ciudad. Concursos de proyectos de monumentos a Sancho el Sabio y Felipe IV y de embellecimiento del monte Urgull*. «Carta de Ricardo Baroja al alcalde de San Sebastián. San Sebastián, 6 de enero de 1950», AMSS, leg. H-03635-6.

57 *Escritos relativos al concurso para la reforma y embellecimiento del Monte Urgull*. «Carta de Tomás Atauri al Alcalde del Ayuntamiento de la ciudad de San Sebastián. San Sebastián, 30 de diciembre de 1949», AMSS, leg. H-03504-9.

58 De entre los numerosos artículos aparecidos en la prensa guipuzcoana que abordaron la reforma de Urgull, sírvannos como botón de muestra los de ANTIGÜEDAD, Alfredo R., «La concesión de un funicular en el monte Urgull», *El Diario Vasco*, (10-2-1950), p. 6; PIROTÉCNICO, «Sensibilidad donostiarra», *Unidad de San Sebastián*, (15-2-1950); UN VOCAL, «Funicular y turismo», *El Diario Vasco*, (18-2-1950), p. 2; y EZCURDIA, Luis, «¿Un ascensor en el Monte Urgull?», *La Voz de España*, (22-2-1950), p. 2.

59 Así se expresaba Saldaña en la sesión extraordinaria del Pleno municipal celebrada el 4 de marzo de 1950: «La ciudad no ha comprendido la buena fe municipal en la cuestión de Urgull… El Ayuntamiento no ha tratado de *igueldizar* aquello, sino de evitar que haya ratas, árboles torcidos, basuras, ha querido plantar unas flores, facilitar el acceso, porque dígase lo que se quiera, allí va muy poca gente. Pero se ha opinado por ahí que uno de los más feos montes de Guipúzcoa es una joya intocable. Por eso nuestra empresa, llena de buena fe, podremos calificarla de primera salida de Don Quijote». *El Diario Vasco*, (5-3-1950), p. 3.

60 Refería Aizpurua en el transcurso de su intervención: «Ya han pasado los tiempos ornamentales. No se trata ahora de bellas teorías ni de suntuarios proyectos… Hagamos, a raíz del Centenario, obras prácticas, y diremos a los que nos sucedan que San Sebastián celebró su VIII Centenario haciendo obras que el pueblo necesitaba». Actas de Pleno de la Comisión Municipal. Año 1949, AMSS, libro 672, fols. 432-456.

61 «La verdad sobre el VIII Centenario: lo suntuario, relegado a segundo término», *El Diario Vasco*, (24-2-1950), p. 6.

PALABRAS RECORDANDO A RAFAEL ALBERTI,
PINTOR, POETA.



SRES. ACADÈMICOS, SEÑORAS Y SEÑORES,

EN TIEMPOS DE TORNADIZOS GUSTOS LA PALABRA DE ALBERTI NOS QUEDA HOY, TAN FRESCA Y PIMPANTE COMO EN EL MOMENTO EN QUE LA HIZO HABITABLE, NACER EN ESOS MARES SUYOS, CANTADA, PINTADA, ESCRITA, MILAGRO DE SU ANDADURA VITAL, DE SU ESTRO ARMÒNICO, TAN DILATADA YA EN EL TIEMPO.

HA POBLADO SIEMPRE DE INOLVIDABLES Y MAGNÌFICOS VERSOS SUS EXILIOS, DOMEÑANDO SUS NOSTALGIAS DE ARBOLEDAS PERDIDAS, ABRIENDO CON SUS PALABRAS LAS PUERTAS AL MAR, COMO ÈL NOS DICE EN ALGÚN LUGAR EN UNO DE SUS PRIMEROS LIBROS, "CAL Y CANTO", O DEFINIENDO CON AUTENTICO AMOR Y BELLEZA LA COMPLEJIDAD DE LA PINTURA

EN SU DESCUBRIMIENTO DEL MUSEO DEL PRADO, HACIÈNDOLO SUYO, HACIENDO DE ÈL SU CASA, COMO NOS DICE EN EL INICIO DE "A LA PINTURA".

ALBERTI, COMO PICASSO A LO LARGO DEL PASADO SIGLO, ENTRE MOMENTOS DEMOLEDORES, CONSTRUYE AMOROSAMENTE SU LENGUAJE, CON SALADA CLARIDAD, CON HUMOR, CON TIERRA, VIENTO, NOCHES TRANSFIGURADAS PLATOS DE ESTRELLAS, TOROS, ÀNGELES, AEROPLANOS, ASCENSORES AL INFINITO, INGREDIENTES DE SU ALMARIO POÈTICO, CONTANDO SIEMPRE CON EL HOMBRE Y LA HISTORIA EN ETERNAL CONFLICTO, CANTANDO SIEMPRE A LA LIBERTAD, COMBATIENDO LAS FUERZAS CONTRARIAS A ELLA.

AMÈRICA, ITALIA, ESPAÑA, ANCLAS DEL FORMIDABLE DESPLIEGUE DE SU NAVEGACIÓN, PINTANDO INCANSABLE CON LA PALABRA Y LOS SIGNOS, AVATARES CRUCIALES, SIN OLVIDAR NUNCA EL MAR DE SUS INICIOS.

ASÌ NOS LO DICE EN "CAL Y CANTO":



LA NIÑA, ROSA SENTADA.
SOBRE SU FALDA,
COMO UNA FLOR,
ABIERTO, UN ATLAS.

¡COMO LA MIRABA YO
VIAJAR, DESDE MI BALCÓN!

SU DEDO, BLANCO VELERO,
DESDE LAS ISLAS CANARIAS
IBA A MORIR AL MAR NEGRO.

¡COMO LA MIRABA YO
MORIR, DESDE MI BALCÓN!

LA NIÑA, ROSA, SENTADA.
SOBRE SU FALDA,
COMO UNA FLOR,
CERRADO, UN ATLAS.

POR EL MAR DE LA TARDE
VAN LAS NUBES LLORANDO
ROJAS ISLAS DE SANGRE.

EN OTRA OCASIÓN, ALBERTI, EN SU LIBRO "SOBRE LOS ÁNGELES" INVITA AL AIRE, OTRO ELEMENTO DE COMPLEJIDAD CREADORA,

TE INVITO, SOMBRA, AL AIRE.
SOMBRA DE VEINTE SIGLOS,

.....TRAS LA NEREIDA AZUL QUE EN LOS LICORES
CUENTA AL OÌDO Y CANTA AL MARINERO
COPLAS DEL MAR Y DE SUS VALLES FRÌAS.

BARRACA AL SUR HUMILDE ; REVERBERO
DE LUZ DE LAGO VERDE, SOBRE EL PINO
QUE FUÈ QUILLA Y ES PAZ HOY AL REPOSO
DE LA BRÙJULA Y CARTAS DEL MARINO.

O DE OTRA MANERA NOS INDICA LO QUE VEREMOS DE FORMA RECURRENTE EN SU PLÀSTICA,

SIEMPRE QUE SUEÑO LAS PLAYAS
LAS SUEÑO SOLAS, MI VIDA....
...... ACASO ALGÚN MARINERO
QUIZÀS ALGUNA VELILLA
DE ALGUN REMOTO VELERO......

, O ÈSTA ELEGÌA DE "MARINERO EN TIERRA" SU PRIMER LIBRO, QUE TANTA ADMIRACIÓN CAUSÓ A MACHADO :



A LA VERDAD DEL AIRE,
DEL AIRE, AIRE, AIRE.

SOMBRA QUE NUNCA SALES
DE TU CUEVA Y AL MUNDO
NO DEVOLVISTE EL SÍLBO,
QUE AL NACER TE DIÓ EL AIRE,
EL AIRE, AIRE, AIRE.

SOMBRA SIN LUZ, MINERA
POR LAS PROFUNDIDADES
DE VEINTE TUMBAS, VEINTE
SIGLOS HUECOS SIN AIRE,
SIN AIRE, AIRE, AIRE.

¡SOMBRA, A LOS PICOS, SOMBRA,
DE LA VERDAD DEL AIRE,
DEL AIRE, AIRE, AIRE!

PARA TERMINAR, ALBERTI NOS RESUME EN ESTE BELLÌSIMO POEMA DE SU LIBRO "A LA PINTURA" Y EN PÀGINAS DEDICADAS A MIRÓ, LO QUE YO HE INTENTADO SUGERIR CON ESTE DIBUJO,

ANDAR NAVEGAR VOLAR
¿EXISTEN SILENCIOS?

PERO POR TI SE CALLA EL MAR
POR TÍ LA TIERRA
EL CIELO LOS ESPACIOS

SILENCIO LOS SILENCIOS

REDUCIR A SILENCIO LO QUE GRITA
FIJAR LO QUE MUEVE
LO QUE PERTURBA EL AIRE

VOLAR NAVEGAR ANDAR
TODO ESTÀ MUDO AL FIN
Y AL FIN LA IMAGEN DEL SILENCIO
ES TUYA.

PALABRAS DE RAFAEL ALBERTI PARA TODOS.

TEXTO Y DIBUJOS DE [signature] MANUEL ALCORLO
ACADÈMICO DE NÙMERO.

